NOȚIUNI INTRODUCTIVE

I. ISTORIA NOȚIUNII DE ARTĂ

1. Concepțiile vechi despre artă

Termenul „artă” provine din latinescul *ars*, însemnând acelaşi lucru cu grecescul *techne*. Dar nici unul dintre aceşti termeni nu are semnificația contemporană a noțiunii de artă. Ei desemnau mai degrabă pricepere, iscusința de a lucra un obiect oarecare, precum şi ştiința de a comanda o armată, de a măsura un câmp, de a convinge pe ascultători. Priceperea constă în cunoaşterea regulilor, deci nu există artă fără reguli, fără prescripții. Efectuarea unui obiect numai după inspirație sau fantezie, fără a respecta anumite reguli, era contrariul artei. Astfel, poezia, despre care grecii considerau că e inspirată de muze nu era considerată drept artă. Platon, de exemplu, în dialogul său *Gorgias*, scria că „munca irațională nu se poate numi artă”.

Arta în antichitate, dar şi în Evul Mediu, cuprindea nu numai artele frumoase, ci şi meseriile şi o parte dintre ştiințe. Acele arte ce presupuneau un efort intelectual erau numite liberale, adică libere de orice efort fizic, iar cele ce presupuneau o muncă fizică erau denumite vulgare, adică obişnuite. În Evul Mediu, acestea din urmă se numeau mecanice. În ceea ce priveşte aprecierea acestor arte, cele liberale erau considerate superioare. Pictura şi sculptura presupuneau un efort fizic şi erau considerate arte vulgare.

În Evul Mediu artele liberale cuprindeau gramatica, retorica, logica, aritmetica, geometria, astronomia şi muzica. Între artele mecanice se regăsesc arhitectura şi arta teatrului.

2. Prefacerile din epoca modernă

Şi Renaşterea a păstrat noțiunea clasică a artei, dar a procedat la separarea artelor frumoase de meserii şi de ştiințe şi la ataşarea poeziei în sfera artelor.

Marsilia Ficino, îndrumătorul academiei platoniciene din Florența, a inclus în artele liberale arhitectura şi sculptura pornind de la ideea că factorul de legătură între arte este muzica, deoarece aceasta, în sens larg, se referea la tot ce se afla în slujba muzelor.

Un alt gânditor, **Giovanni Pietro Capriano**, în a să poetica din 1555, *Despre adevărata artă poetică* folosea sintagma „arte nobile”. Aici intrau poezia, pictura şi sculptura pentru că ele se adresează simțurilor noastre cele mai nobile.

În secolul al XVI-lea, **Francisco da Hollanda**, vorbind despre artele plastice, folosise întâmplător expresia de „arte frumoase” („boas artes”, în portugheză). Această expresie, care nouă ni se pare firească, n-a fost acceptată imediat.

În anul 1744, **Giambattista Vica** propusese denumirea de „arte plăcute” şi în acelaşi an **James Harris** propunea pe aceea de „arte elegante”. Denumirea de arte frumoase apare trei ani mai târziu, în 1747, la Charles Batteux. Acesta enumera cinci

arte frumoase: pictură, sculptură, muzică, poezie şi dans, precum şi două ce le erau apropiate: arhitectura şi elocvenţa.

De la mijlocul secolului al XVIII-lea nu mai încăpea nici o îndoială că meseriile sunt meserii şi nu arte. Atunci semnificaţia termenului „artă" s-a schimbat, sfera lui s-a redus, ajungând să cuprindă numai artele frumoase. S-a păstrat doar numele de artă şi s-a născut o noţiune nouă. Denumirea de „arte frumoase" s-a referit doar la artele plastice, nu şi la muzică sau poezie.

Ultimul cuvânt în problema artei, în secolul al XVIII-lea, l-a avut Kant. În *Critica puterii de judecare* el separa artele în mecanice şi estetice şi apoi în plăcute şi frumoase. La rândul lor, artele frumoase sunt separate în arte ale adevărului şi arte ale aparenţei. Printre primele intră arhitectura, iar printre celelalte pictura. Le mai împărţea şi în arte ce operează cu obiecte existente în natură şi altele operând cu obiecte create de arta însăşi. Pornind de la ideea că există trei moduri de expresie şi de comunicare a gândirii şi a sentimentelor, şi anume, cuvintele, sunetele şi gesturile, Kant consideră că acestora le corespund trei genuri de arte frumoase. Astfel poezia şi elocvenţa se slujesc de cuvinte, muzica de sunete, iar pictura, sculptura şi arhitectura de gesturi.

La generaţia ce a urmat după Kant s-au conturat mai multe clasificări apriorice ale artelor. Schelling clasifica artele după criteriul raportului lor faţă de infinit, iar Schopenhauer le raporta la voinţă.

După opinia lui Hegel, artele se împărţeau în simbolice, clasice şi romantice. El nu se călăuzea după speciile artelor, ci după stilurile ce se manifestă succesiv în cadrul diverselor specii.

În secolele al XIX-lea şi al XX-lea arta a fost mereu concepută în mod larg, aşa încât noţiunea nu include numai cele şapte arte ale lui Batteux, ci şi fotografia, filmul, diversele obiecte uzuale, artele mecanice, utilitare, aplicate.

3. Discuţii despre sfera şi conţinutul artei

În prima jumătate a secolului al XIX-lea a apărut formula „artă pentru artă". Filosoful Victor Cousin, într-un curs universitar din 1818, spunea: „În natură şi-n artă frumosul are legătură numai cu el însuşi. Arta nu-i o unealtă, ci are propriul său ţel." Se proclamă astfel existenţa scopurilor exclusiv estetice ale artei.

De-a lungul timpului artei i s-au impus şi alte exigenţe: profunzimea şi conţinutul de idei, înţelepciunea şi nobleţea trăirilor. Plotin cerea ca arta „să amintească esenţa autentică", Michelangelo – „să deschidă zborul spre cer", Hegel credea că arta e „cunoaşterea legilor spiritului". André Malraux socotea drept artă numai arta „mau", durabilă, „biruitoare" a timpului, însemnând ceva mai mult decât plăcere şi distracţie, aceea care posedă „vocaţie, transcendenţă", aşa cum spunea A. Koestler.

Imprecizia noţiunii de artă este creată şi de alte aspecte discutabile: a. arta include sau nu literatura; b. e înţeleasă fie ca operă, fie ca iscusinţa de a produce opera; c. când se vorbeşte despre ea ca şi cum ar fi unică, având multe variante, când se pretinde că sunt tot atâtea arte câte variante. Aşa că nu există un consens în ceea ce priveşte conţinutul noţiunii de artă, iar căutările în direcţia definirii ei nu oferă un

rezultat satisfăcător. Dificultatea constă în a descoperi acele trăsături caracteristice care despart arta de alte activităţi şi creaţii ale omului.

a. Trăsătura caracteristică a artei e faptul că produce frumosul; aceasta e definiţia clasică, aplicată cu începere din secolul al XVIII-lea. Ideea legăturii dintre artă şi frumos e foarte veche. „Serviciul muzelor – scria Platon în *Republica* – trebuie să ducă la îndrăgirea frumosului."

Această definiţie trezeşte astăzi oarece îndoială şi datorită faptului că frumosul nu e un termen univoc.

b. Trăsătura caracteristică a artei e faptul că redă realitatea. Socrate definea pictura ca reproducere a obiectelor vizibile. În *Tratatul despre pictură*, Leonardo socotea drept „cea mai demnă de laudă, pictura care înfăţişează cu cea mai mare exactitate obiectul reprezentat."

Definiţia artei ca imitaţie, cândva foarte preţuită, astăzi e numai o amintire istorică.

c. Trăsătura caracteristică a artei e ceea ce conferă obiectelor o formă.

Această definiţie care prezintă forma drept proprietatea caracteristică a artei întâmpină şi ea greutăţi.

Sensul termenului de formă este destul de larg, căci şi inginerul, tehnicianul, constructorul de maşini conferă materiei formă, chip, structură. Unii artişti şi teoreticieni văd în forma pură o formă distinctă a artei; forma care se exprimă singură pentru sine.

Dacă arta poate fi definită prin formă, este clar că nu orice formă o poate face, dar n-o poate face neapărat forma pură. De unde rezultă că şi această definiţie este prea largă.

d. Trăsătura caracteristică a artei este expresia.

Această definiţie, relativ nouă, ne arată că trăsătura caracteristică a artei rezidă în ceea ce redă opera, în atitudinea artistului. Ideea artei ca expresie o întâlnim la B. Croce. Expresiile pot fi, în concepţia croceană, verbale sau non-verbale: picturale, muzicale, poetice, oratorice. Expresie înseamnă formă, determinare sensibilă a individualului, opusă universalităţii sau abstracţiei logice. Arta fiind limbaj sau intuiţie – expresie, înseamnă că nu există intuiţie care să nu fie exprimată în cuvinte, în culori, în sunete. O viaţă interioară neexprimată nu poate exista.

Dacă potenţarea expresivităţii constituie trăsătura unor anumite curente şi opere de artă, ea nu e a tuturor.

e. Trăsătura caracteristică a artei e ceea ce suscită trăiri estetice.

Şi această definiţie generează dificultăţi. Termenul „trăire estetică" nu este cu mult mai univoc sau mai lămurit decât cel de frumos. Este o definiţie prea largă fiindcă nu numai operele de artă provoacă trăirea estetică.

f. Trăsătura caracteristică a artei constă în a provoca un şoc. Aceasta este o definiţie tipică a secolului al XX-lea. Pentru mulţi artişti menirea artei constă în a suscita trăiri puternice. Opera reuşită este aceea care zguduie. Altfel spus, menirea artei nu e expresia ei, ci impresia puternică, şocul care frapează pe receptorul de artă. Bergson, în *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei* scria: „Arta mai degrabă tinde să imprime în noi sentimente decât să le exprime." O astfel de definiţie

corespunde artei de avangardă, dar nu corespunde artei clasice – prin urmare este şi aceasta mult prea îngustă.

Toate aceste şase definiţii ne arată că, deşi noi avem noţiunea artei, nu putem defini totuşi arta. Există denumiri pe care le utilizăm şi care nu pot fi definite pentru că obiectele pe care le desemnează nu posedă trăsături comune. Au doar o „afinitate înnăscută” cum spunea L. Wittgenstein care a iniţiat această teorie. Noţiunile de acest gen sunt numite „deschise”. Între aceste noţiuni pot fi enumerate şi noţiunea de artă şi cea de frumos. Definiţia artei ca imitaţie, cândva foarte preţuită, astăzi e numai o amintire istorică.

4. Situaţia actuală a artei

Arta nouă a crescut din cea veche păşind pe calea negaţiei. Arta secolului al XIX-lea, de exemplu, era pragmatică, se conforma gustului general, pe câtă vreme arta secolului al XX-lea este în mod pragmatic nonconformistă. Împotriva dominaţiei artei convenţionale a apărut mişcarea de avangardă. Încă din secolul al XIX-lea existau artişti independenţi care au format cercurile simboliştilor şi impresioniştilor. Avangarda a dobândit o influenţă şi o admiraţie deosebită în secolul al XX-lea. Acum au luat naştere suprarealismul, cubismul, futurismul, abstracţionismul, expresionismul şi multe alte curente în literatură şi în muzică.

Dacă avangarda militantă s-a putut numi modernism, se poate spune că după al doilea război mondial a început epoca postmodernismului. Dacă avangarda e atotstăpânitoare, nu mai există de fapt nici o avangardă.

Nu o dată s-au depus eforturi pentru a se defini arta contemporană. Noţiunea ce s-a fixat după o evoluţie de două milenii a căpătat următoarele proprietăţi: mai întâi arta este o parte a culturii; apoi faptul că arta este generată de pricepere; apoi convingerea că arta este o lume în sine; şi, în fine, faptul că tinde să dea viaţă operelor de artă.

Acestor teze li se opun numeroşi artişti şi teoreticieni ai artei. Dubuffet, de exemplu, susţine că artiştii sunt sugrumaţi de cultură. Lozinca „sfârşitul artei” formulată de avangardă înseamnă, în primul rând, sfârşitul artei ca profesiune. Oricine poate face artă şi o poate face cum vrea.

Contrar opiniei că arta este o provincie distinctă în lumea noastră s-a ajuns la o teorie contrară: arta operează numai atunci când se confruntă cu realitatea.

Arta este prin propria ei natură domeniul libertăţii şi ea poate avea diverse înfăţişări.

Cursul, caatare, este structurat pe 3 capitole mari care se interferează:

1. O prezentare a evoluţiei artei, în general, până în zilele noastre. Sunt descrise pe scurt toate curentele care au marcat arta.
2. O prezentare a artei bizantine până în secolul al XV-lea.
3. O explicare a erimiei de pictură fofosită în Biserica Ortodoxă.

Bibliografie

1. **Bailly**, A. *Dictionnaire grec-français*, Librairie Hachette, Paris, 1935, pp. 1821 – 1822.

2. **Beckwith**, J. - *Early Christian and Byzantine Art*, New Heaven, 1993Cormack, R. - *Byzantine Art*, Oxford, 2000

3. **Benveniste**, Emile *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Les Editions de Minuit, 2 vol., Paris, 1969

4. **Bevan**, Edwin - *Holy Images: An Inquiry into Idolatry and Image-Worship în Ancient păgânism and Christianity*, Londra, 1940

5. **Borella**, Jean *Criza simbolismului religios*, Ed. Institutul European, Iasi, 1995.

6. **Botez-Crainic**, Adriana *Istoria artelor plastice*, vol.II, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1999;

7. **Braniste**, Ene *Liturgica generalã*, I.B.M.B.O.R., Bucuresti, 1993.

8. **Bréhier**, L - *La querelle des images*, Paris, 1905

9. **Conarache** Ana şi **Breban**, Vasile *Mic dictionar al limbii române*, Ed. Stiintificã, Bucuresti, 1974.

10. **Debicki**, Jacek, **Favre**, Jean Francois, **Grunewald**, Dietrich, **Pimentel,** Antonio Filipe – *Istoria artei. Pictură. Sculptură. Arhitectură*, Enciclopedia *Rao*, Bucureşti, 1998;

11. **Devambez**, Pierre, **Flaceliére** Pierre & co., *Enciclopedia civilizatiei greceşti*, Ed. Meridiane, Bucuresti, 1970.

12. *Dictionarul limbii române (DLR)*, Ed. Academiei, Bucuresti, 1990, tomul X, partea a 3-a, pp. 913 – 914.

13 **Drăguț**, Vasile *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, Bucureşti 2000.

14. **Drîmba**, Ovidiu *Istoria culturii şi civilizației*, vol. I, Editura ştiințifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1984;

15. **Dumitriu**, Anton *Alêtheia*, Ed. Eminescu, Bucuresti, 1984, p. 102.

16. **Durand**, Jannick - *Arte bizantină*, KeyBook/Rusconi Libri srl., 2001

17. **Eliade**, Mircea *Cosmologie şi alchimie babilonianã*, Ed. Moldova, Iasi, 1991.

18. **Idem**, *Tratat de Istorie a Religiilor*, Ed. Humanitas, Bucuresti, 1992

19. **Evans**, H.C., - *Byzantium: Faith and Power (1261 - 1557)*, New York, 2004

20. **Idem** - *The Glory of Byzantium*, New York, 1997

21. **Faure**, Elie *Istoria artei. Arta medievală*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1988;

22. **Florenski**, Pavel *Iconostasul*, Fundatia Anastasia, Bucuresti, 1994.

23. **Grabar**, A. - *L'Iconoclasme byzantin*, Paris, 1957

24. **Kernbach**, Victor - *Dicționar de mitologie generală*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989..

25. **Nicolau-Golfin**, Marin *Istoria artei*, vol. II, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1970;

26. **Oprescu**, George *Manual de istoria artei. Evul Mediu*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1985;

27. **Idem**, *Manual de istoria artei. Renaşterea*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1985;

28. **Idem**, *Manual de istoria artei. Clasicismul, romantismul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986;
29. **Patapievici**, H.R. *Biserica ortodoxã românã şi modernitatea (I)*, în Dilema, nr. 331, an 1999.
30. **Idem** *Niceea şi Galilei: 325 & 1633*, în rev. Orizont (Timisoara), an 1998 – 1999.
31. **Schönborn**, Christoph *Icoana lui Hristos*, Ed. Anastasia, Bucuresti, 1996.
32. **Schröder**, A. - *Introduction to Icons*, 1967
33. **Sfântul Maxim Mãrturisitorul**, *Mystagogia*, trad. rom. de D. Stãniloae, în Rev. Teologicã (Sibiu), an 1944, nr. 3 – 4, pp. 162 – 181 şi nr. 7 – 8, pp. 335 – 365.
34. **Sfântul Simeon Noul Teolog**, *Scrieri I: Discursuri teologice şi etice*, Sibiu, Deisis, 1998
35. **Sfântul Teodor Studitul**, *Iisus Hristos prototip al icoanei Sale*, Ed. Deisis, Alba Iulia, 1994.
36. **Stãniloae**, Preot Prof. Dr., Dumitru *Spiritualitate şi comuniune în Liturghia ortodoxã*, Ed. Mitropoliei Olteniei, Craiova, 1986.
37. **Uspensky**, Leonid *Teologia icoanei*, Ed. Anastasia, Bucuresti, 1994.

Edward Hallet Carr, *Qu'est-ce que l'histoire?,* trad. de l'anglais par Maud Sissung, Paris, 1988, p. 89.
J. Topolsky, *Metodologia istoriei,* Bucureşti, 1987, p. 274.
Gilbert Dagron, *Discours utopique et recit des origines; Une lecture de Cassiodore-Jordanes: les Goths de Scandza à Ravenne,* "Annales. E.S.C.", 26, nr. 2, 1971, p. 292.
R. Bradley, *The Composition of the Getica,* "Eranos", vol. LXIV, 1966,
W. Goffart, *The narrators of barbarian history (A.D. 550-800)*, Princeton, 1988*,*
Michel Banniard, *La Génese culturelle de l'Europe,* Paris, 1989,
Jacques Fontaine, *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique,* vol. I-III, Paris, 3e ed., 1983,.
Kenneth Baxter Wolf (ed. şi trad.), *Conquerors and Chroniclers of Early Medieval Spain,* Liverpool, 1990,
Bertram Colgrave, *Introduction,* la *Bede's Ecclesiastical History of the English People,* ed. B. Colgrave, R. A. B. Mynors, Oxford, 1969,
Etienne Gilson, *Filosofia în evul mediu,* Bucureşti, 1995*,*
François Bougard, *Introduction* la Paul Diacre, *Histoire des Lombards,* Brepols, 1994,
Averil Cameron, *The Mediterranean World in Late Antiquity, A. D. 395-600,* London-New York, 1993,
Ian N. Wood, *The merovingians kingdoms,* London, 1994.
Averil Cameron, Procopie *and the sixth century*, Berkekey, Los Angeles, 1985
Averil Cameron, *Agathias,* Oxford, 1970
H. Mihăescu, *Introducere* la Teofilact Simocata, *Istoria bizantină,* Bucureşti, 1985.
P. J. Alexander, *The Patriarch Nicephorus of Constantinople. Ecclesiastical Policy and Image Worship in the Byzantine Empire,* Oxford, 1958
Cyril Mango, *Nikephoros Patriarch of Constantinople Short History,* ed. C. Mango, Washington, D. C. , 1990, p. 2.

Elisabeth and Michael Jeffreys, Roger Scott, *The Chronicle of John Malalas,* Melbourne, 1986
C. Mango, R. Scott, *The Chronicle of Theophanes Confessor,* Oxford, 1997, p. XLIII.
Roger D. Scott, *Malalas, The Secret History and Justinian's Propaganda,* DOP, 39, 1985

II. ARTA ANTICĂ

1. Arta egipteană

Arta egipteană, aşa cum o caracterizează *Élie Faure*, se remarcă prin demnitate, distincţie, impersonalitate şi simplitate. Pentru că ea este dictată de ideologia religioasă şi de cea monarhică, se bazează pe respectarea tradiţiei şi se impune prin solemnitatea stilului.

Aproape întreaga artă egipteană este determinată de ideea continuării existenţei şi după moarte. Moartea este concepută nu deprimant sau macabru, ci ca este o continuare firească a vieţii. Acesta este motivul pentru care monumentele funerare egiptene sugerează şi glorifică eternitatea.

Arhitectura. Arhitectura egipteană a fost strâns legată de construcţia oraşelor, de religie şi de cultul morţilor. Edificiile se remarcă prin proporţiile lor gigantice.

Cea mai veche formă de arhitectură funerară este *mastaba* – o construcţie masivă de piatră sau de cărămidă de formă trapezoidală ridicată deasupra unui mormânt. O *mastaba* cuprindea camera mortuară, camera cu statuia defunctului şi o capelă mobilată cu o masă pentru ofrande, iar alături era o stelă pictată sau gravată, în spatele căreia se afla un coridor zidit ce conţinea statuile defunctului.

Un tip mai evoluat de monument funerar este piramida în trepte. Cea mai importantă piramidă din această categorie este cea de la *Sakkarah* (*Saqqara*) a faraonului *Djesei* (*Zoser*) din timpul mileniului al III-lea, din dinastia memfită, construită de vizirul şi arhitectul *Imhotep*. „Ea reproduce imaginea unei scări imense evocând punctul primordial de unde s-a ridicat soarele în prima dimineaţă”.

Cele mai importante şi mai cunoscute monumente arhitectonice sunt piramidele de la *Giseh*, în apropiere de *Cairo*, care se numeau: *Orizontul lui Kheops*, *Mare este Khefren* şi *Divin este Mikerinos*. Ele au fost construite în timpul dinastiei a IV-a, între 2720 şi 2760 î.H.

Marea Piramidă a lui *Kheops* ocupă o suprafaţă de mai bine de 5 ha, are înălţimea de 146,6m cântăreşte 6.400.000t şi este construită din 2.300.000 de blocuri de calcar gălbui, dispuse în 220 de rânduri şi acoperite cu lespezi de calcar alb. Singura intrare în piramidă se afla pe latura nordică la o înălţime de 16,5 m. În interiorul ei a fost construit un vast sistem de coridoare, galerii, canale de ventilaţie. În centrul piramidei este amplasată camera funerară a faraonului, lungă de 10,5 m, lată de 5 m şi înaltă de aproape 6 m.

Ansamblul arhitectural al piramidei lui Kheops mai cuprindea două temple funerare, trei piramide mai mici, morminte ale unor regine, cinci bărci mari de lemn şi faimosul Sfinx. Această imensă sculptură în formă de animal himeric – leu cu cap de om reprezintă, probabil, imaginea regelui adorând răsăritul soarelui.

Cele trei piramide egiptene sunt impresionante opere de ştiinţă şi de tehnică.

Alte monumente funerare, mormintele *hipogee* (săpate în pereţii de stâncă) se găsesc mai ales văile laterale ale Nilului şi sunt cunoscute sub numele de Valea regilor, la est de Teba şi Valea reginelor.

În ceea ce priveşte templele egiptene, acestea au fost închinate zeilor din panteonul egiptean, dar şi faraonilor care se confundau cu zeii. Odată cu afirmarea cultului soarelui s-au construit „templele solare”. Acestea erau alcătuite dintr-un zid de incintă dreptunghiular, în interiorul căruia se afla un obelisc, un sanctuar cu statuia zeului şi un altar.

Cele mai frumoase temple au fost construite în perioada Regatului Nou. Din această perioadă provin faimoasele temple de la *Luxor* şi de la *Karnak*, aşezate în vecinătatea Nilului şi vestite, îndeosebi, prin sălile lor *hypostile* (acoperite şi susținute de coloane). Numeroasele coloane din temple (de exemplu, templul lui *Amon – Ra* de la *Karnak* avea 234 de coloane), simbolizau „dumbrava sacră” prin care trece sufletul după moarte. O coloană se compune din bază, fusul (asemenea unui trunchi de copac) şi capitelul (partea de sus), deasupra căruia stă bârna (*arhitrava*). Capitelurile imitau lotusul, (*lotiforme*) palmierul sau papirusul. Coloanele celor mai mari temple erau inscripționate cu hieroglife. Tavanele erau pictate cu stele de aur şi felurite păsări, iar pardoseala era decorată cu plante acvatice şi cu peşti. În fața templelor se aflau statui colosale ale faraonilor.

Modul în care sunt dispuse templele egiptene ne oferă o „imagine exactă despre crearea lumii într-o ordine perfectă”. Incinta, un zid din cărămidă nearsă, evocă prin ondulațiile sale, starea lichidă a lumii dinaintea creației. Nivelul mai ridicat al templului, construit din piatră, reprezintă lumea solidă, apărută brusc din ape. Pilonii simbolizează pe *Isis* şi pe *Neftis*, „cele două zeițe care ridică pe cer discul solar.” Cele două obeliscuri reprezintă coarnele de pe capul zeițelor, cu care susțin soarele.

Un element arhitectural, original egiptean, era obeliscul. Acesta era un bloc prismatic, subțire şi înalt, de piatră dură, terminat, în vârf, cu o piramidă. Pe el erau sculptate imagini simbolice şi texte hieroglifice în care se preamăreau faptele regilor.

Sculptura. Ca şi arhitectura, sculptura vechiului Egipt nu s-a născut dintr-o intenție de ordin estetic, ci era menită să perpetueze înfățişarea celor decedați. Statuile păstrate în morminte erau concepute ca imaginea „dublului” celui decedat. În caz că s-ar fi pierdut mumia, sufletul aflat la reîntrupare şi-ar fi putut regăsi astfel vechea înfățişare. De aceea sculptorul era numit „cel care menține în viață”. El trebuia să redea cât mai fidel posibil figura celui decedat. Statuile, din lemn sau din piatră de calcar, erau policromate. Ochii acestora erau realizați în felul următor: globul ocular era încrustat în lemnul sau piatra statuii şi avea conjunctiva lucrată din piatră albă, pupila din metal, iar corneea din cuarț transparent.

Statuile zeilor şi ale regilor din temple erau obiecte de cult. Reprezentarea faraonului trebuia să creeze impresia că este o divinitate. El era redat aşezat pe tron sau în picioare, având o atitudine de calm şi de siguranță.

Printre capodoperele sculpturii Regatului Vechi amintim: *Sfinxul* din *Giseh*, statuia lui *Khefren* (Muzeul din Cairo), *Scribul* de la Louvre, care reprezenta un înalt demnitar din timpul dinastiei a V-a. Din timpul regatului Mediu: Statuile faraonilor *Mentuhotep I* şi *Sesostris I*, iar din epoca Regatului Nou – busturile reginei *Nefertiti*, ale faraonilor *Amenhotep II*, *Tutankamon*, *Ramses îi* şi, în fine, *Amenofis III*, precum şi patru statui gigantice (20 m) reprezentându-l pe *Ramses II*.

În afară de statui, egiptenii au întrebuințat mult *basoreliefurile*. În basorelief (relief jos), ca şi în pictură, sunt redate păsări, plante, animale, scene de pescuit şi de vânătoare, de muncă, de război şi navigație, muzicanți, dansatoare.

Pictura. Picturile din mormintele egiptene au funcția de a satisface necesitățile defunctului în viața de apoi. În ele, decedatul este reprezentat totdeauna pasiv, într-o atitudine senină şi demnă. Zidurile sunt pictate în zone clare, riguros divizate, limitate lateral şi înfăţişează viața pământeană a defunctului, funeraliile sale, dar şi viața de dincolo. Siluete umane sunt aşezate pe liniile clare, care despart registele. Figurile sunt redate din profil, cu ochiul văzut frontal (din față), umerii văzuți din față, stomacul din trei sferturi, picioarele văzute lateral. Trupurile femeilor sunt excesiv de subțiri şi au un farmec aparte.

Egiptenii foloseau culori vii, vesele şi delicate: tonuri de ocru-roşu, galben şi brun, alb de var, negru de fum, verde obținut din cupru şi albastru din cobalt.

2. Arta indiană

Formulele artistice ale artei indiene sunt deosebite de cele ale artei europene. Deşi multe opere de artă s-au pierdut ori au fost distruse de ocupația musulmană, s-au păstrat suficiente producții artistice care să creeze o idee clară asupra naturii acestei arte.

Arta indiană este o artă sacră, simbolică şi de sugestie, dar are şi deschideri spre profan. Fiind un auxiliar al religiei, ea trebuie să respecte canoanele stabilite de tradiția religioasă. Subiectul scenei realizate de artist are o funcție teologică, dar detaliile scenei reconstituie, totodată, şi un moment din natură, din viața publică sau privată a vremii.

Artistul indian nu ține să creeze opere originale precum cel european, ci caută să respecte o anumită tradiție, în care se simte profund integrat. Dând o formă plastică imaginației populare, el trebuie să reprezinte un concept, o idee care se referă în esență la forța, frumusețea şi perfecțiunea divinității respective. Ca atare, el va practica o artă figurativă, nu perfect adevărată din punct de vedere anatomic. „Va suprima anumite detalii – oase, vene, articulații, încheieturi, glezne – pentru a le sugera prin linii pure şi prin curbe frumoase, fapt ce duce la o mare simplitate a formelor şi a contururilor.”

Sub raport compozițional, arta indiană este supraîncărcată cu statui, coloane, basoreliefuri şi nenumărate ornamente vegetale şi animale. Această abundență se explică prin concepția filosofică a indienilor. Granița dintre sacru şi profan nu are sens întrucât esența ultimă a întregului Univers este unică. Prin transmigrație, omul traversează toate regnurile: animal, vegetal şi mineral.

Arhitectura. Arhitectura cu funcție religioasă a ocupat în India un loc aparte. Sunt cunoscute patru tipuri de construcții religioase: stupa, coloana-amintire, templele hipogee şi templele în aer liber.

În forma ei primitivă *stupa* este un *tumul*, o movilă funerară. Odată cu budhismul, stupa a devenit o construcție de cărămidă, servind drept capelă în care se păstrau relicvele sfinților. Alteori, stupa era un monument comemorativ. Pe partea inferioară a edificiului se ridica o structură semisferică, reproducând un lotus

îmbobocit. Stâlpii, porţile, uneori şi pereţii exteriori ai edificiului sunt în întregime acoperiţi cu sculpturi în basorelief. Cu timpul, stupele ajung să pară adevărate dantele în piatră, fiind peste tot acoperite cu sculpturi ornamentale. Renumită este stupa din Sanci, care are formă de emisferă, susţinută pe o bază pătrată

În afară de morminte şi de locuinţele preoţilor, în stupe se găseau biblioteci, camere pentru pelerinii care veneau să se închine şi alte încăperi. Lângă stupe se găseau bazine imense sau lacuri socotite sfinte. Adeseori construcţia se oglindea în apa lacului, întregind priveliştea naturală.

Coloana-amintire era ridicată în cinstea unui personaj ori a unui eveniment de seamă. În partea lor superioară coloanele au statui reprezentând eroi legendari, oameni de seamă sau animale considerate sfinte (lei, elefanţi). Multe coloane au fost construite în cinstea lui Buddha, pentru răspândirea învăţăturii sale. Înalte şi în formă de clopot, elegante prin simplitatea lor, coloanele-amintire au devenit treptat mai complicate. Ele îşi pierd cu timpul forma cilindrică şi capătă muchii ascuţite.

O altă categorie arhitectonică o formează *templele hipogee*, atât de frumos numite în India „carne din carnea pământului". Ele au fost construite începând din secolul al III-lea î.H. şi continuând până în secolul al X-lea. d.H. Cele mai cunoscute temple hipogee se găsesc la *Elephanta*, *Ajanta* şi *Ellora*. De exemplu, templul *Kailasa* din Ellora este o operă de sculptură într-un bloc de stâncă izolat, lung de 61 m, lat şi înalt de 30 m. Templul seamănă cu unul construit pentru că are toate elementele necesare: coloane, pilaştri, portaluri, cornişe, vestibule, porţice, capele, toate împodobite cu sute de sculpturi.

În afară de templele săpate în stâncă au fost construite şi temple în aer liber, din lemn sau din material rezistent.

Templele din lemn au o formă prismatică foarte înaltă şi acoperişul ascuţit. Ele lasă impresia că au mai multe acoperişuri care se micşorează pe măsură ce clădirea se înalţă. Construcţia poartă numele de *pagodă*. Celebre sunt pagodele *Djagannath* din Puri, închinate Zeilor *Vishnu* şi *Shiva*.

Templele indiene sunt foarte împodobite, creând impresia de o imensă operă de sculptură. Planul unui templu este, de obicei, pătrat şi are un acoperiş-turn piramidal, în etaje: Suprafaţa templelor buddhiste este acoperită în totalitate de sculpturi, care la origine erau policrome.

După anul 1200, în perioada mahomedană, arhitectura Indiei se îmbogăţeşte cu materiale, metode, elemente şi forme noi, în construcţia grandioaselor palate şi moschei sau monumente funerare. Este vorba despre arcul ascuţit şi în treflă, turnuri în formă de bulb, pereţi acoperiţi cu plăci de faianţă viu colorată, mozaicuri dar şi absenţa totală a reprezentării figurii umane. capodopera arhitecturii de acest stil musulman este celebrul mausoleu Taj-Mahal (sec XVII).

Sculptura şi pictura. „În arta Indiei sculptura ocupă un loc atât de important – ca volum şi ca nivel artistic – încât nu numai că înlocuieşte aproape în întregime pictura, dar însăşi arhitectura unui edificiu pare un imens şi tulburător conglomerat artistic lucrat de mâna unui sculptor."

Sculptorii indieni au preferat basorelieful în care corpurile omeneşti erau reprezentate de cele mai multe ori nude, dar cu podoabe bogate şi emanând o

deosebită senzualitate. Începând cu secolul al II-lea d.H., în basoreliefuri apare reprezentarea lui Buddha, fie în poziția lotusului, fie pe tron sau în picioare.

Au fost sculptate în statui, în *ronde–bosse*[1] înfățișând zei, lei înaripați, elefanți şi diferite animale fantastice.

Printre materialele folosite în sculptura indiană se enumeră lemnul, argila, piatra şi metalul.

Reprezentarea divinităților era făcută după anumite canoane:

- *Brahma* – creatorul, trebuia să fie reprezentat cu patru fețe îndreptate spre cele patru puncte cardinale;

- *Vishnu* – păstrătorul lumii – era reprezentat ca un tânăr cu patru brațe, ținând în fiecare braț anumite obiecte simbolice;

- *Shiva* – distrugătorul şi preschimbătorul lumii, era înfățişat dansând dansul simbolic al creației cosmice în mijlocul flăcărilor cunoaşterii dispuse în jurul lui în formă de cerc şi având la picioare „*piticul ignoranței*".

Sculpturile care-l reprezintă pe Buddha cuprind încorporarea a treizeci şi două de semne mistice ale perfecțiunii supraomeneşti. De exemplu, protuberanța craniană este simbol al înțelepciunii, lobii urechilor alungiți – semn al descendenței regale, un smoc de păr pe frunte, ca şi aureola sfinților, sugera emisiunea de lumină, roțile cu spițe de la călcâie simbolizau progresul doctrinei sale şi puterea soarelui. Mâna dreaptă arătând în jos sugera apelul lui Buddha către pământeni de a-i recunoaşte victoria asupra răului şi iluminarea; mâna dreaptă ridicată înlătura teama şi dădea binecuvântări.

În conformitate cu tradiția, fața lui Buddha era asemenea unui ou, ochii semănau cu mugurii sau petalele de lotus, buzele cu fructele pârguite de manghieri, sprâncenele cu arcul zeului Khrishna, umerii cu capul unui elefant, corpul cu cel al unui leu, iar picioarele cu cele ale unei gazele.

Statuia lui Buddha trebuia să emane un aer de seninătate, de desprindere din suferință, trebuia să sugereze ideea că liniştea interioară se obține în primul rând prin liniştea simțurilor.

Sculpturile indiene sunt pline de viață şi de dinamism. O preferință deosebită a indienilor era sculptarea scenelor de îndrăgostiți în poziții lascive, senzuale, precum şi a dansurilor simbolice, pline de grație şi de armonie, executate de fecioarele cereşti *Asparas*.

Pentru decorarea construcțiilor indiene s-au întrebuințat şi picturi murale. Din vechile ansambluri de pictură murală au rămas unele fragmente cu scene religioase, scene de război ori de vânătoare, animale sfinte, colorate în roşu, brun, albastru şi alb, într-o tehnică de tempera[2], *al secco*, a cărei formulă rezistă umidității.

Mai târziu, sub influența mogulilor, artiştii indieni au făcut multe miniaturi cu scene inspirate din viața ori din diferite legende, ilustrând folclorul, literatura şi obiceiurile de curte.

[1] ronde-bosse – sculptură executată complet în relief, nemaifăcând corp comun cu fondul
[2] tempera- vopsea solubilă în apă, ai cărei pigmenți sunt amestecați cu gălbenuş de ou

3. **Arta chineză**

Arta chineză nu poate fi înțeleasă decât în contextul întregii culturi chineze. Fără înțelegerea modului de gândire şi a stilului de viață chinez riscăm să privim arta chineză în mod deformat, prin prisma categoriilor clarificatoare europene, inoperante în raport cu cultura chineză. În ansamblul formelor culturii chineze, arta ocupă un loc deosebit deoarece ea este cea mai pregnantă, mai relevantă şi convingătoare expresie a spiritul chinez.

Pictura chineză. Conținutul, forma şi implicațiile picturii chineze se află în strânsă legătură cu filosofia chineză, în special cu daoismul şi confucianismul.

Pentru chinez, pictura este cea mai importantă artă deoarece ea dezvăluie misterul universului. Tema majoră a picturii chineze este peisajul. Spre deosebire de europeni care, ori caută să domine natura, ori se găsesc într-o atitudine de neputință în fața ei, în China legătura omului cu natura s-a caracterizat prin armonie şi comuniune. Majoritatea peisajelor chineze descriu natura neîntinată – munți, trecători, cascade, râuri şi lacuri. Chiar dacă în peisaj apar figuri umane, aceste sunt şi ele elemente ale naturii „sunt parte a aceluiaşi principiu universal care reglează întreaga lume”.

Principiile, canoanele şi procedeele tehnice ale picturii chineze sunt fundamental deosebite de cele europene. În realizarea picturii chineze pot fi decelate cinci nivele: 1. *Pensulă-Tuş*; 2. *Yin-Yang*; 3. *Munte-Apă*; 4. *Om-Cer*; 5. *A Cincea Dimensiune*. Aceste nivele nu sunt separate între ele ci formează un tot organic.

Noțiunea *Pensulă-Tuş* este legată de pictura în tuş. Tuşul negru, prin infinitele nuanțe de care dispune, poate întruchipa variațiile coloristice ale naturii. El este asociat Pensulei întrucât aceasta desemnează în acelaşi timp instrumentul şi Linia pe care o trage.

Cuplul *Yin-Yang* este folosit în pictură într-un sens foarte precis. El se referă la acțiunea luminii exprimată prin jocul tuşului. Prin acțiunea luminii înțelegem atât contrastul clar – obscur, care marchează orice lucru, dar şi modelul formei, impresia distanței.

În limba chineză, expresia *Munte-Apă* înseamnă, prin extensie, peisaj, iar pictura peisagistă se numeşte „pictură a Muntelui şi a Apei”. Muntele şi Apa înseamnă a picta principalele figuri ale transformării universale. Ideea de transformare se bazează pe convingerea că, în ciuda aparentei opoziții dintre cele două entități, acestea se află într-o relație reciprocă de devenire. Această idee este redată în pictură prin introducerea cețurilor şi a norilor.

Dacă Muntele şi Apa reprezintă cei doi poli tereştri, Pământul, în calitate de unitate însuflețită, se situează, la rândul lui, în raport cu Cerul.

În ceea ce priveşte *a Cincea dimensiune*, ceea ce urmăreşte artistul chinez, înainte de toate, este să transpună Timpul trăit în Spațiul viu, animat de sufluri în care se desfăşoară viața adevărată.

O particularitate proprie culturii chineze este conexiunea dintre caligrafie şi pictură. Penelul, dar şi cerneala, mătasea şi hârtia erau utilizate atât în scrierea ideogramelor cât şi în pictură. Ideogramele chineze, executate cu penelul, au în sine un caracter decorativ, ele fiind stilizări ale unor imagini din realitate. Pictura chineză

a cunoscut o strălucire deosebită în perioada *Tang* (618-907). Acum apar peisaje cu elemente de arhitectură, începe viziunea lirică a peisajului, se realizează peisajul monocrom în cerneală. Se pictează însă şi figuri umane şi căi, scene de curte cu femei graţioase dar şi figuri de asceţi buddhişti.

În perioada următoare, cea a dinastiei *Song* (960-1276) peisagistica cunoaşte o adevărată metamorfoză. Pictorii acestei epoci au creat peisaje care reflectă starea sufletească a artistului.

În epocile următoare triumfă numeroase şcoli de pictură de peisaj. Treptat, pictura se eliberează de vechile modele şi devine individualistă.

Arhitectura şi sculptura. Deoarece vechile construcţii chineze erau făcute dintr-un material perisabil – lemnul – nu s-au păstrat de-a lungul timpului. Cel mai vechi monument din piatră – „Marea Pagodă a Gâştelor" datează abia din secolul al VII-lea d.H., iar cel mai vechi edificiu în lemn care s-a păstrat este o poartă din secolul al IX-lea d.H.

Categoria arhitectonică preferată a chinezilor era *pagoda*. Planul pagodei este fie pătrat, hexagonal ori octogonal, clădirile au mai multe etaje, iar colţurile acoperişului sunt mai ridicate decât streaşina. Această concepere a acoperişului, precum şi armonizarea clădirilor cu natura sunt caracteristice arhitecturii chineze.

Ca şi pictura, şi arhitectura chineză este în strânsă legătură cu metafizica, cu filosofia şi religia acestui popor. Nimic nu este întâmplător în construcţia templelor sau a palatelor. „Orientarea unui edificiu, numărul totdeauna impar al acoperişurilor, suprapuse şi ridicate la colţuri, amintire a corturilor mongole, clopoţeii sunând la cea mai mică adiere, monştrii de argilă de pe cornişele ajurate maximele morale pictate pretutindeni, ornamentele din lemn aurit, ansamblul de tufişuri de spini, de creste, de muchii, de forme zbârlite şi încârligate, totul răspunde grijii constante de a atrage sau de a îndepărta de sine şi de casele vecine duhurile vântului şi ale apei."

Construcţia cea mai importantă a lumii antice chineze a fost *Marele Zid Chinezesc*, de aproape 4.000 km, început în secolul al III-lea î.H. şi continuat în secolele următoare. A fost construit din valuri de pământ, cărămidă şi piatră, iar rolul său era atât unul de apărare, cât şi de arteră de comerţ.

În ceea ce priveşte sculptura, chinezii au executat, îndeosebi, obiecte de mică dimensiuni din ceramică, porţelan, fildeş sau bronz, reprezentând oameni şi animale fantastice. Sculptura în basorelief avea rolul de a împodobi templele, palatele, porţile cetăţilor şi monumentelor funerare.

Odată cu pătrunderea buddhismului au fost executate statui ale lui Buddha cu feţe pure şi cu ochii plecaţi, cu mâinile încrucişate şi deschise.

Artele minore. În timpul dinastiei Shang, în a doua jumătate a mileniului al II-lea î.H. au fost realizate vase din bronz de o eleganţă şi un rafinament aparte. Aceste vase de ceremonie fac parte dintre cele mai frumoase obiecte turnate în bronz din istoria civilizaţiilor. Forma şi ornamentaţia lor simbolizau concepte şi forţe care ne sunt astăzi necunoscute. Printre motivele ornamentale se găsesc animale şi păsări mitice şi reale – dragoni, tauri, tigri, elefanţi, şerpi, căprioare, bufniţe etc. „Fiecare motiv avea asociaţii sau eficacităţi diferite care contribuiau la puterea magică totală a vasului."

Jadul a început să fie lucrat încă din mileniul al II-lea î.H. Această piatră dură cu nuanțe verzui, galbene sau roşii era considerată nobilă şi i se atribuiau proprietăți magice. Mult timp obiectele din jad au avut o funcție rituală şi un caracter ceremonial devenind mai târziu obiecte de podoabă.

În ceea ce priveşte obiectele de ceramică, acestea sunt de o perfecțiune tehnică şi o eleganță a formelor şi a motivelor ornamentale uimitoare. În epoca Tang ceramica chineză a atins culmea perfecțiunii prin culorile sale neîntrecute.

Chinezii au excelat şi în arta lacului. Răşină a unui conifer specific Chinei, lacul, amestecat cu coloranți, se aplică pe lemn, metal sau porțelan în mai multe straturi. Apoi, după uscare, se incizează, se pictează ori se încrustează ornamentația dorită.

4 Arta greacă

4.1. Arta cretană. Arta greacă veche s-a dezvoltat mai întâi în insula Creta din Marea Egee, insulă numită de Homer „țara cu o sută de oraşe" (din care, au fost descoperite până acum 93).

Bogăția Cretei a permis dezvoltarea unei arte strălucitoare, care şi-a găsit cea mai frumoasă expresie în palate. Cel mai impunător palat era cel din Cnossos, de o extremă complexitate, datorită numărului mare de încăperi, de coridoare, de curți interioare, de scări ce legau cele patru etaje între ele. Avea sute de camere destinate, unele pentru recepție, altele pentru locuit, pentru femei, pentru servitori sau sclavi. Plafoanele erau susținute de numeroase coloane, iar pereții erau acoperiți cu plăci de faianță. Acest imens ansamblu este construit pe două planuri: aripa estică se afla la un nivel inferior față de curtea centrală şi de restul edificiului. În partea de apus a curții erau plasate sanctuarele şi sălile de recepție. La răsărit se aflau atelierele şi apartamentele regale. La sud dependințele, la nord magazii, apoi teatrul.

Palatele cretane se remarcă şi prin luxul nemaipomenit al decorației lor interioare. Pereții erau acoperiți de fresce executate cu vopsele amestecate cu apă şi clei pe o tencuială de stuc[3] umed, de unde impresia de mişcare, de viață, pe care o creează aceste opere artistice.

Pictura cretană, ca şi cea egipteană, era supusă unor convenții severe: culori diferite care individualizează personajele masculine şi pe cele feminine (bărbații erau redați în alb, iar femeile într-o culoare brună); ochiul văzut din față într-o figură redată din profil, absența umbrei şi a unei veritabile perspective; predominanța liniei curbe, sinuoase ori spiralate. Tehnica preferată era *fresca*, desenul era bine conturat, iar culorile folosite erau luminoase.

În ceea ce priveşte sculptura, aceasta e mult mai puțin evoluată decât pictura. Sculptura monumentală lipseşte aproape total. S-au executat îndeosebi statuete din faianță, fildeş, bronz, argilă. Dar în aceste dimensiuni reduse cretanii au creat adevărate capodopere. Renumită este *Zeița cu şerpi* de la Cnossos, marea divinitate cretană a Pământului. Culmea sculpturii cretane a fost atinsă în domeniul basoreliefului. Acesta este reprezentat prin plăci de faianță care serveau drept panouri decorative.

[3] Stuc – o pastă moale făcută din var, gips şi pulbere de marmură care, amestecată cu alte substanțe, în aer uscat, devenea foarte dură.

Geniul cretan s-a manifestat, mai cu seamă, în artele minore. Cretanii lucrau cu o deosebită măiestrie metalele şi pietrele preţioase. La Cnossos s-a găsit cămăruţa şlefuitorului de pietre preţioase prinsă sub ruinele palatului. Obiecte de artă rafinată sunt cupele de aur şi argint, armele cu încrustaţii de pietre şi metale preţioase.

În *gliptică*, cretanii au produs numeroase sigilii gravate cu peisaje, scene de vânătoare sau din viaţa cotidiană.

Ceramica a cunoscut o dezvoltare cu adevărat artistică. Cretanii inventaseră o roată a olarului cu turaţie lentă ce permitea obţinerea unor vase ai căror pereţi au doar grosimea unei coji de ou. Cât priveşte formele vaselor de ceramică, acestea erau îndrăzneţe – cupe cu picior înalt, vase cu gâtul lung sau în formă de femeie ori de pasăre. Ca ornamente au folosit elemente geometrice (linii drepte, cercuri, spirale), plante şi animale, cum ar fi caracatiţe înfricoşătoare ce cuprind în tentaculele lor pereţii vasului.

4.2. Arta miceniană. La începutul mileniului al II-lea, datorită schimburilor comerciale, locuitorii Peninsulei Peloponez au putut cunoaşte bine arta cretană, care i-a influenţat în realizarea propriilor lor producţii artistice. De la cretani, aheii au preluat atât decoraţia reşedinţelor cât şi cadrul festiv al vieţii lor de fiecare zi.

Spre deosebire de palatele cretane, cele miceniene erau mai mici, însă fortificate. Palatul era reşedinţa regelui şi a casei regale.

În cetatea Micene, intrarea se făcea prin *Poarta leilor*, formată din două blocuri de piatră, înalte de 3 metri, unite printr-un alt bloc, foarte greu, lung de 5 metri. Deasupra lui se găsea o sculptură heraldică ce reprezenta doi lei aşezaţi faţă în faţă, sprijiniţi pe labele dinapoi. Palatul din Micene cuprinde o sală a tronului, un sanctuar şi un *megaron*[4]. Acest palat reprezintă un tip arhitectural care diferă de cel cretan. Ansamblul are o ordonanţă limpede, acoperişul este în două ape, locuinţa este mai mult adâncă decât largă.

Puterea şi bogăţia regilor ahei sunt dovedite şi de grandioasele lor morminte. Cel mai rafinat tip de mormânt este cel cu cupolă (*tholos*). Printre cele mai vechi morminte cu tholos cunoscute, renumit este *Tezaurul lui Atreu*, la Micene. S-au păstrat aici camera cu boltă, camera funerară laterală, dromos-ul[5]. Este posibil ca bolta să fi fost ornamentată cu rozete de metal aurit, dând impresia unui cer înstelat.

Pictura cunoaşte o dezvoltare la fel de impetuoasă ca şi în Creta. Şi palatele miceniene sunt împodobite cu fresce, însă, spre deosebire de cele cretane, apare o modificare a repertoriului. Reprezentarea scenelor de luptă este marcată de o tendinţă narativă, cu un caracter adesea epic. Una din capodoperele picturii este fresca procesiunii din palatul de la Tirint, în care sunt prezentate două şiruri de femei, în costume de ceremonie, ce se îndreaptă unele spre altele.

Ca şi cretanii, micenienii au preferat sculptura miniaturală în fildeş, şi în teracotă. Tehnica prelucrării pietrei se aplica mai degrabă la producerea de ustensile şi unelte. Este vorba mai ales de vase cilindrice, lighene, piuliţe, lampadare, zdrobitoare, pietre de moară şi de ascuţit.

---

[4] Megaron – încăpere dreptunghiulară cu vatră centrală şi acoperiş în două pante.

[5] Dromos – cameră de acces, de cele mai multe ori pavată, către un tholos.

Micenienii au realizat şi vase de ceramică, prezentând o mare varietate de forme şi cu un decor din ce în ce mai stilizat. Ei au dezvoltat şi arta metalului, realizând ustensile, arme, unelte, bijuterii. Cele mai multe obiecte de aramă şi bronz provin din morminte. Ustensilele din metale preţioase sunt rare, în schimb sunt frecvente bijuteriile din aur.

În ceea ce priveşte gliptica[6], micenienii preferau ca materiale mai ales agatele, sardoniul şi onixul. Sigiliile înfăţişează scene de vânătoare, de război sau de viaţă cotidiană, dar foarte schematic.

Deşi arta miceniană a fost puternic influenţată de cea cretană, ea evoluează treptat spre abstractizare şi stilizare. Producţiile artistice sunt marcate de un spirit de ordine, de măsură, de claritate, de un simţ al proporţiilor şi al echilibrului. Aceste caracteristici vor fi transmise artei greceşti de mai târziu.

4.3. Arta greacă în epoca arhaică. Arta greacă a atins în scurt timp culmi pe care nici o altă artă a popoarelor din bazinul mediteranean nu le-a cunoscut în lumea antică.

Prima perioadă de dezvoltare a artei greceşti a fost cea homerică, între secolele al XII-lea î.H. până în secolul al VIII-lea î.H. inclusiv.

A urmat apoi perioada arhaică, când în secolele VII şi VI î.H. începe să se afirme marea artă greacă.

Perioada cea mai importantă a constituit-o *arta clasică* greacă sau *elenică*, dezvoltată în secolele V şi IV î.H. Ea a fost numită şi „Epoca de aur” a artei greceşti. Ultima etapă de dezvoltare a artei greceşti a fost cea *elenistică*, derivată din arta greacă. Ea s-a răspândit în mai multe părţi ale lumii, între 323 î.H. şi 30 î.H.

Între anii 850 şi 750 î.H. apar, în arhitectura greacă, primele temple. În forma lor cea mai simplă, templele aveau patru coloane în faţă şi patru în spatele edificiului. Într-o formă mai evoluată, edificiul avea acoperişul mult mai larg şi era înconjurat pe toate laturile de coloane (templul peripter). Amplasarea templelor se făcea într-o poziţie care să le armonizeze cu peisajul din jur şi, în acelaşi timp, să le confere un impresionant aspect de calm, de grandoare, de solemnitate.

Coloana – care sugera forma unui trunchi de copac, era, de obicei, compusă din cilindri de piatră suprapuşi şi prinşi unul de altul – procedeu original grecesc.

După forma coloanei şi a antablamentului[7] se disting două ordine arhitectonice fundamentale: *doric* şi *ionic*. Ordinul doric s-a impus mai ales în Pelopones şi în coloniile greceşti din Italia de sud şi din Sicilia. Coloana dorică, masivă şi greoaie, este aşezată direct pe sol, pe o platformă dreptunghiulară de piatră (*stilobat*). Are trunchiul uşor tronconic, cu 20 de caneluri, cu capitel în linii drepte format dintr-o pernă rotundă (*echină*) şi deasupra o placă pătrată (*abacă*). Ordinul ionic s-a dezvoltat îndeosebi în Asia Mică şi în insulele din Marea Egee. Coloana ionică este zveltă şi uşoară, nu stă direct pe sol, ci se sprijină pe o bază circulară aşezată pe un soclu (*plintă*). Trunchiul are formă tronconică dar mai puţin vizibilă şi

[6] Gliptică – arta de a grava pe o piatră preţioasă sau semipreţioasă.
[7] Antablament – parte componentă a structurii unui edificiu clasic, plasată între capitelurile coloanelor şi fronton. Este alcătuită din arhitravă, friză şi cornişă.

mai subțiată și cu mai multe caneluri. Capitelul – inspirat de modelele iraniene – are două *volute*[8] în chip de melc, iar friza, sau lipsește, sau este ornată de figuri continui.

Un alt ordin care a derivat din cele două, este cel corintic, care se deosebește prin forma capitelului cu ornamente în formă de frunze de acant[9].

4.4. Arta clasică greacă.

Arhitectura. Cel mai renumit și impresionant complex arhitectural al antichității grecești era ansamblul de patru edificii situate pe *Acropola Atenei*, compus din *Propilee*, *Partenon*, templul zeiței *Nike Apteros* (Victoria fără aripi) și *Erechteionul*.

Propileele (*propylaion* = avanpoartă), construite din marmură, erau o intrare monumentală în incinta sacră de pe Acropole, în care se desfășurau *serbările Panatenee*, dedicate zeiței *Atena Parthenos* (Atena fecioară protectoarea orașului). Realizate de *Mnesicles*, Propileele erau formate din coloane dorice la exterior și ionice la interior.

Templul Zeiței Nike, construit în stil ionic, era situat în colțul drept al terasei Acropolei.

Partenonul (*Casa Fecioarei*) este un prinos adus Atenei, zeița războiului și înțelepciunii, dar și protectoarea flotei grecești. Acest mare templu al antichității grecești a fost clădit după planul arhitecților *Ictinos* și *Calicrates*, sub supravegherea renumitului sculptor, pictor și arhitect *Fidias*, supranumit *făcătorul de zei*. Acesta a sculptat statuia Atenei, din cella templului, înaltă de 12 m, în ținută militară, având corpul lucrat în fildeș iar hainele în aur.

Forma generală a Partenonului, construit din marmură albă, este aceea a templului grec tradițional cu interiorul de ziduri compus din două părți. Încăperea dinspre răsărit, lipsită de ferestre adăpostind statuia cultului, era cunoscută sub numele de *Hecatompedos* (100 de picioare) din cauza lungimii sale. Această încăpere are un șir dublu de coloane, tavan plat din grinzi de lemn și acoperiș din țigle de marmură.

Încăperea dinspre apus, *opistodomul*, era un spațiu pentru depozitarea obiectelor rituale dar a tezaurului *Ligii de la Delos*, condusă de orașul Atena și al zeilor.

Templul era înălțat pe o bază cu trei trepte, iar zidurile exterioare și intrările templului erau înconjurate de un grațios șir de coloane dorice. Forma Pantenonului are la bază un modul matematic și o consecvență de proporții.

În exterior templul este acoperit de sculpturi pe *frontoane*[10], *metope*[11], *timpane*[12] și acoperiș.

Pe metope erau sculptate victoriile atenienilor împotriva lapiților, centaurilor și troienilor. Pe frontonul de est era reprezentată nașterea Atenei gata înarmată din fruntea lui Zeus, iar pe frontonul de vest biruința ei asupra lui Poseidon. Sculpturile

[8] Volută – ornament în formă de spirală, folosit mai ales la decorarea capitelului unei coloane.
[9] Acant – plantă ierboasă cu frunze mari și flori albe sau trandafirii, grupate în formă de spic.
[10] Fronton – motiv triunghiular sau semicircular încoronând, în general, fațada principală a unui edificiu.
[11] Metopă – placă de piatră sau teracotă de formă rectangulară, care formează friza ordinului doric.
[12] Timpan – spațiu de pe fronton decorat cu sculpturi.

erau supervizate de Fidias. Ornamentația acoperişului cuprindea capete de lei şi un grup sculptural, care s-au pierdut.

Ca sculptură clasică, Partenonul a fost proiectat în acord cu idealul grecesc al *euritmiei*[13] – o bine proporționată, armonioasă şi plăcută înfățişare a întregului. Ritmul acestui superb edificiu constă din repetarea unor elemente similare cum sunt coloanele. Pentru a obține armonia templului, Ictinus a folosit matematica şi nu intuiția. Raportul dintre înălțimea şi lățimea templului pe fațadele dinspre răsărit şi apus este de 4/9, raportul dintre lățime şi lungime este, de asemenea, de 4/9, iar dintre diametrul unei coloane şi distanța dintre coloane este 9/4. Cele 17 coloane de pe laturile lungi sunt de două ori plus una mai multe față de cele opt coloane dinspre răsărit şi apus, ceea ce ne aduce din nou la raportul 9/4.

Partenonul se distinge şi prin perfecțiunea rafinamentelor sale optice. În clădire nu există nici o linie perfect dreaptă, deoarece atunci când privim o astfel de linie mai lungă apare deformarea optică de curbare. Fiecare treaptă era uşor curbată, curbată era şi partea de deasupra a coloanelor, curbat era chiar şi cadrul marilor uşi. Trunchiurile coloanelor au fost uşor îngroşate de la bază în sus pentru a evita impresia de gâtuire la mijloc. Totodată ele sunt uşor aplecate în spate, pentru a se evita impresia că templul stă să cadă în față.

Erechteionul, proiectat probabil de Mnesicles, a constituit un lucru cu totul nou în arhitectura greacă. Cariatidele[14] constituie cea mai bogată şi mai rafinată ornamentație arhitectonică grecească.

Acest edificiu este plasat în locul unde se găsea stânca cu urmele fulgerului cu care Zeus îl lovise pe Erechteus – unul din primii regi ai Atenei, inventatorul carului. Aici se afla şi izvorul cu apă sărată iscat de Poseidon în timpul disputei lui cu Atena, dar şi mormântul lui Cecrops, primul rege al atenienilor, care i-a învățat să-şi clădească oraşele şi să-şi îngroape morții şi a inventat scrierea.

Sculptura. La Atena s-au succedat, în perioade bine delimitate şi definite, „stilul sever" al preclasicismului (în prima jumătate a secolului al V-lea î.H.); stilul primului clasicism, din a doua jumătate a aceluiaşi secol, cu *Myron*, *Policlet* şi *Fidias*; şi stilul clasicismului secolului al IV-lea î.H., ilustrat de *Scopas*, *Praxitele* şi *Lysip*.

Stilul sever este simplu, auster şi chiar rigid. Tipul fizic ideal se caracterizează prin aceea că personajul reprezentat are cutia toracică mai mare, fruntea mai înaltă, bărbia mai pronunțată, iar expresia figurii este gravă, aproape rece.

Foarte multe din statuile create în epoca clasică au dispărut, fiind păstrate doar copiile lor romane executate între secolele I î.H şi III d.H.

Sculptura greacă era policromă, deoarece prin această modalitate de colaborare a picturii cu sculptura se urmărea crearea impresiei de viață a statuilor.

Cel mai renumit sculptor grec a fost Fidias. El era apreciat îndeosebi pentru statuia lui Zeus din Olympia (de 14 m înălțime împreună cu soclul) şi cea a Atenei Parhenos. Această statuie avea o înălțime de 10m, fața, brațele şi picioarele erau realizate din fildeş, îmbrăcămintea şi armele erau din aur. Mâna dreaptă întinsă ținea

[13] Euritmie – îmbinare armonioasă de proporții şi de linii
[14] Cariatide – statui de femei care susțin greutatea antablamentului.

o statuie din aur şi fildeş, care o reprezenta pe Zeița Nike. Multe din lucrările sale s-au pierdut fiind păstrate doar copiile romane: *Diadumenos*, *Amazoana*, *Kora*.

Un alt artist, *Policlet*, a fost renumit pentru sculpturile sale în bronz. El este autorul unui canon conform căruia dimensiunea capului trebuie să fie a şaptea parte din înălțimea corpului. Cele mai celebre statui pe care le-a realizat, cunoscute doar din numeroasele copii în marmură, din epoca romană, sunt: *Doriforul* (sau *purtătorul de lance*), *Discoforul*, *Amazoana rănită*, *Efebul*. Operele sale se caracterizează printr-un echilibru stabil, prin poziția statică şi atitudinea austeră.

Myron a lucrat în special opere de bronz, din care nu s-au păstrat însă – în copii romane – decât două: *Discobolul* şi grupul *Athena şi Marsias*.

Praxitele a sculptat zei frumoşi şi tineri, având o preferință aparte pentru Eros. Operele sale vădesc suplețe şi seriozitate în linii.

Scopas a luat parte la decorarea *Mausoleului lui Halicarnas*, la orientarea templului zeiței *Atena Aleea* din Tegera (Efes) şi a avut o predilecție pentru sculptura subiectelor dramatice. Opera să exprimă neliniştea, pasiunea, durerea.

Lisip i-a făcut numeroase busturi în bronz împăratului Alexandru Macedon, pe care îl prezenta de obicei cu capul plecat spre umărul stâng, ochii umezi privind în sus, părul în formă de coamă.

Praxitele, un alt sculptor renumit pentru reprezentarea adolescenților şi a femeii, a redat figurile umane în atitudini de relaxare. Exemple: *Apolo Sauroctonul*, *Hermes cu copilul Bachus în brațe*, *Afrodita din Cnid*.

Pictura. Ceramica. Pictura greacă a cunoscut o dezvoltare înfloritoare în secolul al IV-lea î.H., în primul rând cu *Apelles*, pictorul de curte al lui *Alexandru Macedon*, care a excelat în nuduri şi portrete.

În ceramică, aspectul, tehnica decorației şi stilul se schimbă începând din jurul anului 530 î.H. Acum devine dominantă tehnica *figurilor roşii*”. Pe fondul galben-roşcat al vasului decoratorul schița siluetele figurilor roşii, indicând doar contururile corpului.

Din decorația ceramicii dispar animalele, păsările, peisajele, subiectul predominant fiind omul.

Artele minore. O importanță aparte pentru arta greacă o au *statuetele de Tanagra*, numite astfel după o localitate din *Beoția* (o provincie a Greciei) în care s-au găsit cele mai multe din aceste lucrări. Făcute din teracotă pictată, acestea nu depăşesc înălțimea de 70 cm. Reprezintă bărbați, femei, copiii a căror psihologie este redată cu măiestrie şi sunt pictate în tonuri deschise, cu tuşe aurii.

În toate regiunile lumii greceşti existau ateliere în care se lucra metalul prețios care căpăta mereu noi forme cum ar fi, de exemplu, oglinda cu casetă sau urne funerare decorate cu scene mistice.

În ceea ce priveşte arhitectura din perioada clasicismului târziu, se construiesc piețe publice, teatre, temple. Un teatru era compus din scenă, o platformă rezervată corului şi tribune dispuse în semicerc. Cel mai vestit teatru grec ea cel din *Epidaur* (în Pelopones), care avea o capacitate de 14.000 de locuri. Pentru audiții muzicale existau construcții speciale, numite *odeoane*, asemănătoare teatrului, însă acoperite şi de dimensiuni reduse.

Arta greacă s-a răspândit şi în coloniile greceşti din Asia Mică, unde au fost realizate construcţii pline de solemnitate, la care se simt influenţele orientale. Amintim despre *Templul zeiţei Artemis din Efes*, numit *Artemision*, care avea coloane de două ori mai înalte decât cele ale Partenonului şi de *Mausoleul din Halicarnas*, un templu – mormânt înalt de aproape 45m, compus dintr-o bază pătrată, o colonadă în stil ionic şi un acoperiş în formă de piramidă în trepte.

a. Arta greacă în perioada elenistică

În perioada cuprinsă între moartea lui Alexandru Macedon (323 î.H.) şi căderea Egiptului sub stăpânire romană (30 î.H.), Grecia pierde treptat prioritatea politică, dar şi culturală. Cu toate acestea, o înflorire culturală se manifestă în marile oraşe greceşti ale lumii elenistice precum *Antiohia* (Siria), *Alexandria* (Egipt), *Pergam* (Asia Mică), dar şi în insulele *Rhodos* şi *Delos*.

Dintre monumentele arhitectonice construite atunci, renumit este *Farul din Alexandria*, care avea o înălţime de 130m şi a cărui lumină, concentrată şi reflectată de o oglindă concavă, se putea vedea de la o distanţă de aproximativ 60km. Inclus printre cele 7 minuni ale lumii antice, renumitul far s-a prăbuşit la 1100 dH, ca urmare a unui cutremur.

În ceea ce priveşte sculptura, se remarcă două stiluri: cel *atic*, cu centrul în Grecia şi cel *asiatic*, apărut în noile regate. Cel atic se caracterizează prin respectarea tradiţiilor clasice, prin sobrietate şi simplitate. Stilul asiatic este mai patetic şi se caracterizează printr-o plasticitate puternică.

O altă realizare artistică deosebită este *Marele Altar* al lui Zeus şi al Atenei de la Pergam (Asia Mică). Subiectul frizei, lungă de 120m şi înaltă de 2,3m prezintă lupta zeilor şi a titanilor cu giganţii.

5. Arta romană

5.1. Arta etruscă

Într-o primă fază, arta romană se prezintă ca o contribuţie a populaţiilor italice cu care romanii au venit în contact. O influenţă fundamentală în constituirea artei romane a avut-o *arta etruscă*.

Se pare că acest popor misterios, care ocupase teritoriul vechiului Latium din secolul al VIII-lea î.H. până în secolul I î.H., era înrudit cu fenicienii.

Geniul etrusc s-a manifestat, mai cu seamă, în domeniul arhitecturii, etruscii fiind renumiţi ca mari constructori şi urbanişti. Ei au construit palate, temple, fortificaţii, dar şi monumente funerare. Oraşul etrusc era ridicat după anumite norme urbanistice. El trebuia să aibă cel puţin trei porţi şi trei temple, cartiere dispuse pe arterele principale, străzi, trotuare, o reţea de canale de scurgere. Casele aveau camerele dispuse în jurul unei încăperi centrale – *atrium*, deschisă în partea de sus ca să între lumina şi ploaia care umplea un bazin situat sub această deschizătură.

Templele etrusce se asemănau cu cele greceşti şi atingeau uneori dimensiuni apreciabile. Cel de pe *Capitoliu* (secolul VI î.H.) avea o lungime de 60 m şi o lăţime de 55 m. Construite pe un podium de piatră, templele aveau în cella cele trei statui ale zeilor *Tinia*, *Uni* şi *Minerva* (asimilaţi cu *Jupiter*, *Junona* şi *Minerva*). Spre deosebire de templele greceşti, cele etrusce erau din cărămidă, aveau coloanele din lemn şi erau

decorate cu plăci de teracotă pictate sau cu motive florale în relief. Coloanele erau scunde, groase şi aveau capitelul alcătuit dintr-o pernă rotundă şi o abacă dreptunghiulară.

Contribuția etruscilor este remarcabilă în arhitectura funerară. Necropolele etrusce sunt adevărate „oraşe ale morților”. Mormintele sunt rânduite pe străzi şi reproduc planul unei locuințe etrusce, căci ele erau numite „locuințe de veci”. Renumite sunt mormintele descoperite în localitățile Cerveteri şi Orvieto. La Cerveteri s-a găsit un sarcofag din teracotă pe capacul căruia sunt sculptați soții decedați stând pe propriul lor sicriu, cu picioarele întinse şi cu trupurile ridicate şi îndreptate spre privitor.

Etruscii, ca şi grecii, au dovedit o măiestrie aparte în sculptura în bronz. Sunt cunoscute două realizări deosebite în acest domeniu:, *Lupoaica de pe Capitoliu* şi *Himera din Arezzo*.

În sculptura în teracotă, etruscii sunt cei mai mari maeştri din lumea antică. Au fost găsite vase şi statuete de teracotă, care demonstrează stăpânirea unei tehnici desăvârşite.

În ceea ce priveşte pictura, etruscii au decorat pereții mormintelor cu plăci de teracotă, pictate cu scene de ospețe, de lupte şi jocuri funerare, de ceremonii, scene erotice rituale, de ocupații şi divertismente.

Gustul artistic al etruscilor s-a manifestat şi în artele secundare. Ei au realizat motive decorative variate şi rafinate pe vase, candelabre, mobilă, obiecte de toaletă. Au executat şi numeroase bijuterii de aur lucrate în filigran sau cu o decorație deosebită.

5.2. Arta romană

A preluat şi diferite elemente din arta provinciilor imperiului şi în special din lumea greacă, contopindu-le într-un tot unitar, original. Perioada să de apogeu s-a situat spre sfârşitul secolului I î.H., în timpul imperiului lui Augustus şi al Antoninilor.

Arhitectura romană. Romanii au fost neîntrecuți în domeniul construcțiilor. Ei au inventat arcul de triumf, amfiteatrul, apeductul, podurile, monumentul numit „trofeu”, coloana votivă ornată, villa.

Faimoasele apeducte romane, opere impresionante de inginerie, erau un fel de jgheaburi mari de piatră, lungi de zeci de kilometri, susținute de stâlpi groşi de zid, legați între ei cu arcade. Prin ele era adusă în oraşe apa de la distanțe foarte mari. În epoca imperială Roma dispunea de 13 apeducte, cu o lungime totală de 430 km. Renumit este apeductul de la Pont du Gard din Franța, care traversa un râu, fiind susținut de trei rânduri de stâlpi, legați prin trei rânduri de arcuri (în trei etape).

Oraşele romane aveau piețe publice numite *Forum*. Aici locuitorii se întâlneau pentru a discuta treburile obşteşti. Aceste ansambluri urbanistice erau incinte de formă dreptunghiulară, înconjurate de ziduri. În interior aveau coloane, unite în partea superioară prin lespezi de marmură. Forumurile adăposteau construcții, precum: arcuri de triumf, altare, statui, bazilici, biblioteci. Cel mai renumit este *Forumul lui Traian*, care avea o lungime de 280m şi o lățime de 200m.

Intrarea se făcea printr-un arc de triumf, iar în incinta forumului se găseau statuia ecvestră a împăratului, o bazilică, două biblioteci şi *Columna lui Traian*.

Arcul de triumf este un monument roman original, construit pentru prima dată în secolul I î.H. Aceste grandioase porți ce dominau străzile publice aveau piloni mari, legați prin arcuri de zidărie în plin centru.[15]. Deasupra, zidăria construcției era terminată în linie dreaptă. Întreg edificiul era încoronat de un grup statuar sau de trofee. Pe fronton se aflau inscripții care celebrau victoriile împăratului în cinstea căruia fusese ridicat monumentul. Cele mai însemnate arcuri de triumf s-au ridicat la Roma, fiind dedicate împăraților Titus, Septimius Sever şi Constantin cel Mare. Cel al lui *Titus* avea o înălțime de aproximativ 20m, era acoperit cu marmură şi a fost ridicat în urma victoriei împotriva iudeilor.

În amintirea victoriilor obținute de împărații romani s-au ridicat şi columne. Acestea aveau forma cilindrică şi depăşeau înălțimea de 20 m. În vârful lor se afla de obicei statuia împăratului în veşminte de războinic. Basoreliefurile de pe coloane înfăţişau scene din războaiele celebrate prin aceste monumente. Cele mai însemnate sunt Columna lui Traian şi Columna lui Marc Aureliu, de la Roma.

Romanii au construit şi edificii destinate spectacolelor publice. Primele spectacole teatrale se desfăşurau în teatre construite din lemn. Primul teatru din piatră a fost construit în timpul lui Pompei (55 î.H.). Al doilea teatru din Roma, având 20.000 de locuri, a fost început de Cezar şi terminat de Octavianus Augustus. Cel mai bine păstrat este teatrul din Orange, din sudul Franței.

În afară de teatre, existau circuri şi amfiteatre. Dintre cele patru circuri din Roma, *Circus Maximus* avea o capacitate de 300.000 de locuri. Amfiteatrele adăposteau spectacole sângeroase ca luptele gladiatorilor sau luptele cu fiare sălbatice. Celebru este *Colosseum*-ul din Roma – Amfiteatrul lui Flavius – cea mai mare clădire pe care ne-a lăsat-o antichitatea. Acest imens edificiu, început din ordinul împăratului Vespasian, inaugurat de fiul său Titus în nul 80 şi terminat de *Domițian*, avea formă elipsoidală, patru etaje şi o capacitate de aproximativ 87.000 de locuri. Fațada este alcătuită din trei rânduri de arcade suprapuse, deasupra cărora se află un etaj cu ferestre.

Printre construcțiile publice importante se numărau şi termele. Ele cuprindeau săli de baie, biblioteci, săli de muzică, stadioane, galerii de tablouri, parcuri de odihnă. Acestea erau locuri de întâlnire a cetățenilor care discutau probleme obşteşti şi personale, dar şi locuri de destindere şi distracție.

Sălile de baie aveau pardoseala din cărămizi sau plăci de piatră combinate în motive decorative geometrice deosebit de frumoase. Uneori pavajul era lucrat din mozaic şi reprezenta scene din mitologie, păsări, animale. La Roma se găsesc ruinele *Termelor lui Caracalla* şi ale lui *Diocleţian*, primele adăpostind astăzi Stagiunile de concerte de operă din timpul verii, cele din urmă transformate în muzeu național de arheologie veche.

În cinstea zeilor, romanii au construit şi numeroase temple. Templul roman, în general de dimensiuni mici, avea forma dreptunghiulară şi era construit pe un podium înalt de piatră,care îi asigura o poziție dominantă. Bine păstrat este templul *Fortunei Virile*, din Roma.

[15] Arcuri în plin centru – arcuri în formă de jumătate de cerc

Capodopera arhitecturii romane este *Panteonul* din Roma – *templul tuturor zeilor*. Construit în anul 27 î.H. de Agrippa, distrus în anul 8 d.H. de un incendiu, reconstruit de împăratul Domițian, apoi de Hadrian după un alt incendiu (110 d.H.) a fost restaurat de Septimius Sever şi Caracalla. Edificiul are o formă circulară şi este precedat de un vestibul susținut de 16 coloane corintice. Cupola semisferică cu 145 de casete dispuse pe 5 rânduri orizontale şi care descresc treptat, are în vârf o deschizătură circulară cu diametrul de 8,92 m numită *oculus*, prin care pătrunde lumina naturală.

Bazilicile erau clădirile publice ce serveau ca tribunale şi în care se întâlneau oamenii de afaceri. Acestea erau edificii dreptunghiulare împărțite în interior, prin două rânduri de coloane, în trei părți, numite nave: o navă principală şi două nave laterale. După planul bazilicilor romane s-au construit, mai târziu, bisericile creştine.

Sculptura. Sculptura romană a fost influențată, în special, de cea etruscă şi de cea greacă. Caracteristicile estetice ale sculpturii romane sunt realismul şi precizia execuției, deoarece artistul doreşte să realizeze un tip uman caracterizat prin energie, duritate, disciplină, dotat cu o voință puternică şi stăpânire de sine.

Sculptorii romani au excelat în realizarea bustului-portret şi a basoreliefului. În basoreliefuri este exprimat interesul romanilor pentru consemnarea evenimentelor istorice şi preferința lor pentru stilul narativ.

Basoreliefurile s-au păstrat, îndeosebi, pe arcurile de triumf, pe coloane, temple, altare şi sarcofage. Monumentul în care basorelieful roman a atins culmea perfecțiunii este *Columna lui Traian* (116 d.H.). Pe această Columnă, narațiunea merge în spirală, de jos în sus. Scenele descriu victoria împăratului în timpul celor două războaie dacice. În afară de scenele de război dintre daci şi romani sunt reprezentate aspecte din natură sau din viața de tabără militară, oraşe şi cetăți dacice, femei, bătrâni şi copii daci.

Pictura. Romanii şi-au înfrumusețat cu picturi încăperile publice şi particulare. De-a lungul timpului, cea mai mare parte dintre picturile romane s-a distrus. A rămas însă un număr însemnat de figuri şi scene pictate pe pereții caselor de la *Pompei*, *Herculanum* şi *Stabia*. Acoperite de lava vulcanului Vezuviu în secolul I d.H., aceste oraşe au fost dezgropate de arheologi începând din secolul al XVIII-lea. În interioarele caselor din aceste oraşe au fost găsite picturi înfățişând peisaje, scene de interior, subiecte mitologice sau legendare, natură moartă şi o delicată ornamentație cu motive florale şi arabescuri.

În ceea ce priveşte tehnicile picturale, romanii foloseau *fresca*, *tempera* şi *encaustul* (în care culorile se amestecă cu ceară). Culorile de bază erau: albastrul, negrul, galbenul şi roşul.

O artă preferată în mod deosebit de romani, a fost *mozaicul*. Capodopera genului este marele mozaic ce reprezintă bătălia lui Alexandru Macedon, găsit într-o vilă din Pompei.

III. ARTA MEDIEVALĂ

În primele secole ale erei creştine, dezvoltarea artei în Imperiul roman a fost influențată de invazia barbarilor şi de civilizațiile orientale. Contribuția orientală se face simțită, în primul rând, în arhitectură prin folosirea cupolei, a bolții, a arcurilor frânte pe pandantive.[16]

Barbarii au adus gustul pentru bijuterii şi o tehnică aparte de prelucrare a metalelor prețioase: *cloisonné*[17]. Printre primele clădiri în care se constată prezența elementelor orientale se evidențiază palatul lui *Diocleţian*, din *Split* (Spalato) şi Bazilica lui Constantin cel Mare din forul roman.

În secolele al VI-lea şi al VII-lea ia naştere arta preromanică, sub aspectul ei merovingian. După aceasta a urmat arta carolingiană, care reprezintă o fază importantă a artei medievale occidentale. Ea a reînviat tradiția clasică, a reintrodus stilul monumental în arhitectură şi a revenit la sculptura tridimensională. Un loc aparte în arhitectura acestei perioade îl ocupă *Capela Palatină* a lui *Carol Magnul* ridicată la *Aix-la-Chapelle*.

1. Arta bizantină - Cadrul cronologic

Arta bizantină este o componentă importantă a artei medievale europene în totalitatea ei, deoarece influența ei s-a exercitat atât în Europa răsăriteană, cât şi în cea occidentală.

Afirmarea artei bizantine se situează în secolul al VI-lea, în timpul domniei împăratului Justinian, când ea a fost difuzată în toate provinciile imperiului.

Influența Orientului a fost hotărâtoare în concepția estetică şi în genurile artistice adoptate. Alexandria a transmis Bizanțului mozaicul şi icoana, Siria, Fenicia şi Palestina i-au transmis tehnica arcului, a boltei şi a cupolei, iar Persia sassanidă exemplul grandorii palatelor sale şi rafinamentul artelor decorative.

Influența religiei creştine şi a filosofiei neoplatonice se face profund simțită şi în arta bizantină. Se creează un ideal artistic în care domină contradicția dintre corp şi spirit, dintre lumea sensibilă şi cea suprasensibilă. Reprezentarea personajelor în pictură şi în sculptură avea un scop teologic. Artistul trebuia să evidențieze în special *ochii sufletului*, privirea *interioară* prin care credinciosul, aflat în extaz, poate contempla divinitatea. Spre deosebire de antichitate, care glorifică frumusețea fizică a corpului uman, arta bizantină glorifică frumusețea spirituală a omului.

În evoluția artei bizantine se identifică trei mari etape: „epoca să de aur" din timpul domniei lui Justinian, apoi, cea care a urmat perioadei iconoclaste şi, în sfârşit, epoca de după cruciada din 1204, până în 1453, data căderii Constantinopolului.

Marile creații ale Bizanțului în domeniul artistic sunt: arhitectura religioasă, mozaicul şi icoana.

[16] Pandativ – element de zidărie de formă triunghiulară, uşor rotunjit în partea de sus, care face trecerea între marginea arcuită a cupolei şi stâlpii de susținere.
[17] Cloisonné – tehnică decorativă pentru metal, în care suprafața de decorat este compartimentată prin fire sau benzi metalice sudate pe suprafața suport, fiecare compartiment urmând a fi umplut cu lamele de pietre prețioase sau semiprețioase, de lemn de esență rară, fildeş, coral, sidef sau emailuri colorate.

Arhitectura. Arhitectura religioasă este purtătoarea acelor note dominante şi caractere izbitoare prin care s-a semnalat Bizanţul.

Primele monumente importante datează din timpul lui Constantin cel Mare. Atunci a fost construită *Biserica Sfântul Petru* din *Roma*, pe mormântul celui mai mare dintre apostoli şi biserica de la *Bethleem*, deasupra ieslei în care se născuse Mântuitorul.

În epoca lui Justinian, arta bizantină cunoaşte o înflorire strălucită la Ravenna, în Italia. Dar, capodopera arhitecturii bizantine, rămasă până azi cea mai mare biserică cu cupolă din lume, este Sfânta *Sofia*, adică *Biserica Sfintei Înțelepciuni*, din Constantinopol. Ea a fost construită de arhitecţii *Isidor din Millet* şi *Anthemios din Tralles*.

La construcţia Sfintei Sofia a fost întrebuinţat un ingenios sistem de boltă pe pandantive. Biserica a fost în aşa fel construită încât toate elementele ei dirijează vederea spre cupola cu diametrul de 31m, care o încoronează. Cupola este sprijinită, prin patru pandantive, pe patru arcuri, susţinute la rândul lor de patru stâlpi enormi. La baza cupolei se găsesc 40 de ferestre care asigură iluminaţia interiorului. În interiorul edificiului pereţii sunt acoperiţi de mozaicuri.

Se spune că, atunci când împăratul Justinian a intrat pentru prima oară în această biserică plină de armonie, de fast şi de strălucire, ar fi exclamat: „Te-am învins, Solomon!”, socotind că Sfânta Sofia a întrecut în măreţie, celebrul templu legendar din Ierusalim, dărâmat sub împăratul roman Titus.

După căderea Constantinopolului în 1453, biserica a fost transformată în moschee.

Tot din secolul al VI-lea datează şi biserica Sfânta Irina din Constantinopol, care posedă şi ea o cupolă exterioară sprijinită pe arcuri în toate patru părţile.

În secolul al IX-lea, după perioada iconoclastă, în arhitectura bizantină devine tot mai dominantă biserica pe plan de cruce greacă (cruce cu braţe egale). Totodată apare şi decoraţia exterioară a bisericilor.

A treia perioadă din istoria arhitecturii bizantine începe cu dinastia Comnenilor. Din secolul al XII-lea datează *Biserica Pantokratorului*, care este şi ea o construcţie cu cupolă.

Sculptura. Bizantinii au excelat în ornamentul sculptat cu care erau împodobite capitelurile coloanelor, cornişele, ancadramentele uşilor şi ferestrelor, amvoanele şi tronurile episcopale. Ca motive ornamentale erau sculptate frunze de acant, modele geometrice (pătrate, romburi, stele, triunghiuri, roze, cercuri, înşiruindu-se unele lângă altele, sau desprinzându-se unele din altele).

La început, sculptura bizantină era pusă în slujba credinţei. Au fost sculptate sarcofage pentru martiri, dintre care multe au fost aşezate în catacombe şi în lăcaşurile de cult. Pe pereţii sarcofagelor era deseori sculptată imaginea lui Hristos alături de apostoli.

Odată cu mişcarea iconoclastă, nu numai reprezentarea în pictură a sfinţilor, dar şi figura lor în relief au fost părăsite. Chiar dacă, mai târziu, icoanele ajung iarăşi obiecte venerate, biserica ortodoxă încetează de a se mai interesa de imaginile sculptate. Adorarea credincioşilor se concentrează mai ales în imaginile zugrăvite.

Pictura. Mozaicul. Icoana. Tehnica picturală de care se servesc primii artişti bizantini este fresca, dar aceasta a încetat să placă datorită înfăţişării sale mate şi a lipsei de strălucire. Aşa a devenit necesară înlocuirea picturii cu mozaicul. Cele mai renumite mozaicuri sunt la Biserica Sfânta Sofia din Constantinopol şi cele de la *Biserica San Vitale* din *Ravenna*. Cele de la Sfânta Sofia au fost acoperite cu un strat de culoare, atunci când biserica a devenit moschee. Pe zidurile absidei de la *San Vitale* sunt reprezentaţi împăratul Justin*ian* şi împărăteasa *Teodora*. Acest splendid mozaic a fost realizat prin asamblarea de mici cubuleţe de marmură, pastă de sticlă şi teracotă.

Icoana a devenit un element al cultului creştin începând din secolul al VI-lea. Poziţia personajului este totdeauna frontală, figura sfântului este alungită şi plasată pe un fundal auriu. Între secolele VII – XIX, în perioada *iconoclastă*, s-au realizat compoziţii cu peisaje.

În icoanele din secolele XI şi XII figurile sunt pictate din faţă, în atitudini statice şi cu expresie ascetică. În secolele următoare s-au lucrat icoane în mozaic şi icoane hagiografice: în centru figura unui sfânt, iar în jurul său scene miniaturale din viaţa sa.

Artele decorative. O importanţă aparte s-a acordat ilustrării manuscriselor şi cărţilor. Renumit este „Menologiul”, adică manuscrisul cu „Vieţile Sfinţilor”, compus pentru împăratul Vasile al II-lea (secolul al XI-lea). Spre deosebire de alte manuscrise care au fondul abstract, de aur, de purpură sau de culoarea pergamentului, acest manuscris are ca fond un peisaj.Bizantinii erau meşteri pricepuţi şi în prelucrarea metalelor. De cele mai multe ori metalul era smălţuit, fapt ce crea o impresie artistică deosebită.

Un rol important în arta bizantină îl deţin şi stofele preţioase, cu scene de vânătoare sau simboluri religioase. Cele mai frumoase sunt stofele din mătase. Însă, în imperiul bizantin, mătasea era monopolul împăratului. Asupra artei bizantine voi reveni în detaliu în a doua parte a acestui curs.

2. Arta maură din Spania

Deşi îşi are sediul în Spania, arta maură îşi are originea mult mai departe în Orient. Ca cea mai mare parte a producţiei artistice medievale, şi ea este legată de o credinţă religioasă: de islamism.

În Spania, istoria şi cultura arabă au avut particularităţi distincte. Arta maură atinge apogeul în Spania, nu pentru că aici năvăliseră câteva mii de seminţii de religie mahomedană, ci pentru că acestea impuseseră religia lor băştinaşilor, iar aceştia o serveau şi pe terenul artistic, cu toate darurile excepţionale pe care le posedau”.

Puternic influenţată de religia islamică, arta arabă are anumite caracteristici generale. Deoarece Coranul prescrisese evitarea reprezentării figurii umane, sculptura în ronde-bosse nu era practicată, iar basorelieful avea numai motive decorative. Atunci când figura umană este totuşi reprezentată, imaginea ei nu va fi o interpretare realistă, ci una stilizată.

Temele abordate în arta musulmană au un caracter ornamental, decorativ şi nu unul naturalist. Acest fapt a făcut ca între arta sacră şi cea profană să nu existe deosebiri nete, manifestările lor fiind destul de asemănătoare.

În arta arabă o înflorire excepțională vor cunoaşte arhitectura şi artele minore. Artiştii arabi au creat o impresionantă şi rafinată varietate de combinații ornamentale şi arhitectonice. Decoratori plini de fantezie, ei au făcut din monumentele arhitectonice adevărate bijuterii. Ei au reuşit să lucreze piatra cu atâta migală, dar şi precizie, încât să-i dea aspectul de broderie.

În arhitectura religioasă, arabii au construit moschei însoțite de *minarete*, *mausolee* şi *mederse* (clădiri ale şcolilor de teologie). În ce priveşte arhitectura civilă, arabii au fost neîntrecuți în construcția palatelor califilor sau ale guvernatorilor de provincii. În interiorul unei moschei se găseşte o nişă în zid – *mihrab*, care indică direcția spre Mecca, un scaun pentru predici – *minbar*, precum şi o lojă destinată califilor – *macsura*. Minaretele sunt turnuri înalte şi zvelte, din care se anunță ora rugăciunii.

Printre monumentele maure apărute pe pământul Spaniei, cel mai cunoscut este *Moscheea din Cordoba*, fosta capitală a regatului maur de aici (sfârşitul secolului al VIII-lea şi începutul secolului al IX-lea). Inițial, moscheea a avut 120 de coloane de marmură de culoare închisă, mai târziu i s-au adăugat încă 145 de coloane de marmură roşie şi albastră, iar în cele din urmă, numărul coloanelor a ajuns la 1029. Prin construirea, în secolul XVI-lea, a unei biserici creştine în corpul moscheii, numărul lor a rămas azi de aproximativ 800. Rolul acestor coloane e mai mult decorativ. Moscheea are o cupolă pe nervuri şi bolta realizată dintr-o împletitură de arce. Ea impresionează şi prin fastul decorațiilor sale în mozaic şi în marmură.

De o măreție aparte este, *Palatul Alhambra* din Granada, a cărui construcție a început în anul 1231 şi a durat peste o sută de ani. (*el-hamara* = „cea roşie”, de la culoarea roşiatică a materialului de construcție).

Exteriorul acestui palat este destul de simplu, însă interiorul său este feeric. Se compune din trei corpuri de clădiri, fiecare dispus în jurul unei curți. Celebră este Curtea leilor, una dintre perlele arhitecturii musulmane în centrul căreia se află o fântână arteziană înconjurată de statuile stilizate a doisprezece lei, din marmură neagră, care susțin un havuz rotund din alabastru din acre țâşneşte un izvor.

Frumusețea acestei clădiri este dată de elementele arhitecturale utilizate (cupole, coloane, stalactite, portice cu arce, arcade) de decorația care acoperă pereții şi plafoanele, dar şi de terase, grădini superbe, bazine de apă, havuzuri.

Alte palate renumite sunt *Alcazar din Sevilla* şi *Generalifa*, din Granada, care se caracterizează printr-o ornamentație excesivă.

3. Arta romanică în Apus

Arta romanică este cuprinsă între a doua jumătate a secolului al X-lea şi sfârşitul secolului al XIII-lea. Perioada ei de înflorire se situează în prima jumătate a secolului al XII-lea.

Această artă s-a dezvoltat concomitent în mai multe țări europene, căpătând aspecte diferite, după locul unde a fost creată.

Arhitectura. Construcțiile specifice artei romane sunt castelele şi mănăstirile catolice (abațiile), unde edificiile cele mai importante erau bisericile. Ceea ce impresionează în arhitectura romanică este importanța zidului, soliditatea şi masivitatea lui.

Castelele romanice sunt situate pe înălţimi şi au ziduri groase şi înalte cu creneluri, ferestre puţine cu deschiderea mai îngustă în afară şi mai largă înăuntru, au turnuri, dintre care cel mai important este donjonul, bolţi semicilindrice, coloane cu capiteluri în formă de trunchi de con sau trunchi de piramidă.

Planul bisericilor romanice este foarte variat în funcţie de ţările şi regiunile unde au fost construite, dar şi potrivit concepţiilor ordinelor monastice. La început acest plan a fost derivat din cel al bazilicii romane. Astfel, primele biserici romanice aveau o singură navă terminată cu o absidă în care se găsea altarul. Mai apoi au apărut biserici împărţite în trei nave, una principală şi două laterale. Navele laterale aveau uneori două abside mai mici numite absidiole. Foarte multe biserici romanice au planul de cruce latină, plan rezultat din adăugarea unei încăperi perpendiculare pe nave, numită *transept*. Numeroase biserici au nava centrală precedată de un portic în care se pregătea serviciul divin.

O importanţă deosebită capătă în arhitectura romanică turnurile şi clopotniţele. În general, clopotniţele sunt aşezate în mijlocul edificiului. Numărul turnurilor-clopotniţe variază de la 1 la 6.

Interiorul bisericilor prezintă zidurile laterale împărţite în zone orizontale. Zona inferioară o formează marile arcade susţinute de stâlpi masivi şi greoi. Deasupra acestor arcade, zona superioară este construită de tribune separate de navă printr-un zid cu arcade largi.

Caracteristice pentru arhitectura romanică este bolta în *leagăne semicilindrice*, simplă şi rezistentă[18], sau *bolta în cruce*[19]. În ce priveşte cupola, ea a fost preluată din arhitectura bizantină. Unele biserici au o cupolă centrală înconjurată de alte cupole de dimensiuni mai mici (de exemplu *San Marco* din Veneţia).

Cele mai renumite biserici romanice se găsesc în Franţa, Germania, Spania, Italia şi Anglia.

În geografia romanicului, primul loc îl deţine, indiscutabil, Franţa. Aici a fost construită, de exemplu, renumita Mănăstire de la Cluny, din care nu se mai păstrează decât o mică porţiune.

În Anglia, stilul romanic se afirmă în catedralele din Canterbury, Winchester, Ely, Lincoln, care se remarcă prin stabilitate şi soliditate.

În Germania stilul romanic aspiră spre grandios şi impresionant. Regiunea germană cea mai creativă a fost Renania. Renumite sunt catedralele din Köln, Bonn, Koblenz.

În Spania, bisericile romane predomină în Catalonia. Cea mai celebră este *Santa Maria* din Ripoll, care are cinci nave.

În Italia arta romanică s-a dezvoltat, în special, în Florenţa, Pisa şi Roma. Renumit este *Câmpul Miracolelor* din Pisa, care cuprinde baptisteriul, catedrala şi turnul înclinat.

Sculptura. Sculptura romanică este subordonată arhitecturii. Ea a fost utilizată pentru decorarea capitelurilor, timpanelor, portalelor, faţadelor bisericilor. Pe timpane erau sculptate scene religioase în care Hristos este reprezentat în dimensiuni mai mari decât cele ale figurilor din jurul său, evanghelişti sau îngeri. Artistul

[18] Bolta în leagăn este un semicilindru din piatră aşezat deasupra navei
[19] Bolta în cruce este formată din două bolţi în leagăn care se întretaie în unghiuri drepte.

romanic încadrează scenele în spaţiul timpanului, în aşa fel încât să-l umple total. Din acest motiv, dimensiunile personajelor sunt supuse legii integrării în cadru, fiind astfel micşorate sau deformate.

Sculptura romanică este fie pur decorativă, fie simbolică. Ea este infinit mai bogată în basoreliefuri decât în statui; n-a lipsit, însă, nici sculptura în *ronde-bosse*: statui ale Fecioarei, ale lui Hristos sau ale unor sfinţi, executate din lemn sau din piatră.

4. Arta gotică

Denumirea de *gotic*, dată acestui important stil artistic medieval de către artiştii Renaşterii italiene, a avut iniţial un caracter peiorativ. Înţelesul acestui termen era sinonim cu cel de „barbar”, fiindcă idealul artistic specific Renaşterii respingea această artă pe motiv că este lipsită de armonie, haotică şi iraţională.

Stilul gotic a început să se afirme cam din a doua jumătate a secolului al XII-lea odată cu construirea corului bazilicii *Saint Denis* din vecinătatea Parisului şi s-a dezvoltat până în primele decenii ale secolului al XVI-lea. Aria geografică în care s-a dezvoltat acest stil coincide, în genere, cu aceea a stilului romanic.

Arhitectura gotică religioasă. În evoluţia sa, arta gotică a cunoscut trei mari faze: 1. goticul timpuriu sau lanceolat (1140-1220); 2. goticul matur sau reionant (*rayonnant*) între 1220-1350; 3. goticul târziu sau flamboaiant (flamboyant) între mijlocul secolului al XIV-lea şi al XVI-lea.

La catedralele din perioada goticului timpuriu coexistă elementele gotice de cele romanice. Un prototip al goticului timpuriu, elaborat pe şantierele din Ile-de-France, îl constituie catedrala Notre-Dame din Paris, a cărei navă este de la sfârşitul secolului al XII-lea, iar faţada din prima jumătate a secolului al XIII-lea.

Planul ei este acela al unei bazilici cu cinci nave, separate prin coloane. Faţada de vest este flancată de două turnuri ridicate deasupra celor trei etaje pe care le are edificiul. La mijlocul etajului al doilea se află rozasa, flancată de două mari ferestre geminate.

Prototipul clasic pentru faza goticului matur îl constituie catedrala *Notre-Dame* din *Amiens*. Caracteristice pentru goticul reionant sunt bolţile, stâlpii subţiaţi la maximum şi importanţa acordată vitraliilor.

Stilul flamboaiant se caracterizează printr-o decoraţie excesivă, accentul punându-se îndeosebi pe ornamentaţie şi nu pe funcţionalitate. Exterioarele sunt acoperite cu frontoane triunghiulare ascuţite plasate deasupra uşilor, a ferestrelor sau a portalurilor (*gabluri*). Un exemplu elocvent de gotic flamboaiant este *Domul* din *Milano*.

Spre deosebire de o biserică romanică, catedrala gotică este mai lungă şi mai înaltă, zveltă şi aparent fragilă, deşi foarte rezistentă prin scheletul ferm al clădirii. În interior, nava centrală este mult mai înaltă decât navele laterale. Faţada are, în general, două turnuri înalte, între care se află rozasa, iar în partea de jos, are trei sau cinci portaluri.

Elementele caracteristice stilului gotic sunt: bolţile pe ogive, arcurile butante şi un tip de ornamentaţie cu totul nou.

Ogiva este un arc diagonal, frânt de cele mai multe ori, care susţine bolta şi este sprijinit pe doi stâlpi. El se întretaie în punctul unde se află cheia bolţii, cu un alt

arc frânt, tot diagonal, şi formează cu acesta o încrucişare de ogive. Rolul ogivei este acela de a spori rezistenţa bolţii şi de a o susţine.

Exteriorul unei construcţii gotice conţine şi el noi organe de sprijin şi de rezistenţă. În primul rând sunt contraforţii (stâlpii de susţinere) şi aşa-numitele arcuri butante (arcuri de sprijin). Din acest punct de vedere, o biserică gotică apare ca o clădire ale cărei puncte de sprijin se află în exteriorul ei.

În Franţa, cele mai multe catedrale gotice au fost închinate Fecioarei Maria. Dintre acestea, renumite sunt catedralele: *Notre-Dame* din Paris, din Rouen, Laon, Chartres, Reims şi din Amiens.

În Anglia, goticul are o evoluţie independentă, caracterizându-se printr-o structură proprie şi printr-un repertoriu decorativ original. O caracteristică a construcţiilor gotice engleze este masivitatea şi grosimea zidurilor. Specifică este şi desfăşurarea pe orizontală a construcţiilor, spre deosebire de cele franceze care se desfăşoară pe verticală. Stilul dominant din a doua jumătate a secolului al XIII-lea până la mijlocul secolului al XIV-lea este *Decorated Style*, caracterizat prin preferinţa pentru ornamentaţii. Ca reacţie la această tendinţă a apărut *Perpendicular Style*, mai sobru.

Cele mai renumite catedrale gotice din Anglia sunt cele din Ely, Salisbury, Welles, Lincoln, Canterbury.

În Germania, stilul gotic dezvoltă o nouă variantă arhitectonică – biserica-hală. Sistemul de boltire a goticului german evoluează de la bolţile în cruce pe ogive, la bolţile stelate, mai rar în evantai, apoi la cele în mreajă sau plasă de pescar. Alături de arcul frânt, la ferestre şi portaluri, apar şi arcul în acoladă şi cel lobat.

Dintre construcţiile gotice din Germania, cele mai cunoscute sunt domurile din Magdeburg, Naumburg, Bamberg şi Köln.

În Italia, cu excepţia domului din Milano, n-a existat, propriu-zis, o artă gotică. Domul din Milano, construit pe parcursul a cinci secole, este exemplul unic în Italia de gotic flamboaiant.

În Spania are loc o fuziune a goticului cu arta hispano-maură, ce dă naştere unui stil hibrid la baza căruia stă arabescul, împânzind suprafeţele arhitectonice.

Arhitectura militară şi civilă. Ca şi în arta romanică, în cea gotică s-au ridicat construcţii de apărare, precum cetăţile şi castelele.

Castelele gotice sunt aşezate, de obicei, pe înălţimi sau în locuri greu accesibile. Ele au ziduri masive şi sisteme de apărare perfecţionate. Renumite sunt castelele gotice de pe malul Rinului.

În ce priveşte arhitectura civilă, au fost construite palate comunale cu o structură arhitectonică complexă şi o ornamentaţie exterioară bogată. Simbol al puterii orăşeneşti, palatul comunal este centrul de organizare a vieţii urbane.

În aceste palate predomină încăperile de utilitate colectivă: vastă sală de consiliu şi sălile de recepţie adiacente. În Italia, spre exemplu, fiecare oraş mai important îşi avea palatul său comunal.

Din punct de vedere arhitectonic, cele mai remarcabile palate comunale sunt cele din Ţările de Jos, nordul Franţei şi Germania. Un exemplu elocvent este *Palatul Parlamentului* din Rouen.

În afară de palatele comunale, s-au construit palate ca locuințe ale celor ce beneficiau de un nivel economic şi social mai ridicat. Asemenea palate mai somptuoase însă aveau şi înalții prelați.

De o fascinantă originalitate este *Palatul Dogilor* din Veneția, a cărui fațadă dinspre mare a fost ridicată între 1309-1404, iar cea de vest (dinspre piața San Marco) terminată abia în secolul al XV-lea.

Sculptura. Sculptura gotică este aservită arhitecturii, deoarece rolul ei este acela de a decora enormele schelete arhitectonice ale catedralei şi, în special, portalurile.

Sculpturile portalului de vest de la *Catedrala din Chartres* aparțin tipului de figuri-coloane. Sfinții apar alungiți şi fusiformi, cu membrele lipite de trup pentru a nu depăşi limitele schematice.

Pe fațadele catedralelor gotice, în afară de statuile prinse în corpul zidăriei, se practică sculpturile ornamentale, cu aspect geometric şi floral.

Sculptura în *ronde-bosse* s-a detaşat progresiv de arhitectură încet spre mijlocul secolului al XIII-lea, când emanciparea să a devenit aproape completă.

Perioada de aur a sculpturii gotice, atât ca nivel artistic cât şi prin cantitatea imensă de opere, este secolul al XIII-lea.

IV. ARTA RENAŞTERII

1. Renaşterea italiană

Ca perioadă a culturii, Renaşterea este un fenomen complex ce se manifestă şi prin schimbarea orizontului în artă.

Pe tărâmul Italiei, prefacerile sociale, dar şi spirituale au dus la conturarea unor noi concepții în artă, dar şi la modificarea statutului creatorului de artă.

Odată cu Renaşterea, artistul nu mai este considerat producător, ci creator. Din secolul al XV-lea, arta este ridicată de la nivelul de meserie şi artă mecanică la acela de artă liberală şi teoretică.

Artiştii Renaşterii au ținut seama de progresele ştiințifice şi tehnice din epoca lor, mulți dintre ei fiind savanți renumiți, literați, filosofi şi tehnicieni. Pentru că omul devenise tema lor de predicție, ei s-au aplecat spre studiul anatomiei ca bază a desenului, au descoperit legile redării perspectivei, precum şi pe cele ale distribuirii luminii în operele lor.

Întoarcerea spre arta clasică greco-romană i-a determinat să ia drept model realitatea vie, natura, lumea înconjurătoare şi să aprecieze armonia echilibrului clasic şi liniştea proporțiilor antice.

Trecerea de la arta medievală la cea renascentistă este evidentă în operele de artă ale lui N. Pisano, Arnolfo di Cambrio, Giotto.

Nicola Pisano creează un nou stil în sculptură, îmbinând decorația arhitecturală gotică cu tradiția sculpturii antice. Aceasta se observă la amvonul sculptat pentru baptisteriul din Pisa.

Andrea Pisano, fratele lui Nicola, a urmărit o simplificare a formelor şi a căutat monumentalitatea, fapt evident la uşile de bronz ale baptisteriului din Florența.

În arhitectură, trecerea de la gotic la Renaştere se observă în opera lui *Arnolfo di Cambria*, autor al Bisericii *Santa Croce* şi al *Palatului Signoriei*, ambele din Florenţa.

Cel care revoluţionează pictura este *Giotto* (1266 ?- 1337). Acesta se rupe de tradiţia bizantină şi introduce mijloace picturale noi: compoziţia clară, atenţie acordată expresiei feţelor, corpurile au volum, culorile sunt mai vii, spaţiul are profunzime, formele sunt simplificate. Renumite sunt frescele care reprezintă viaţa Sfântului Francisc din Asisi, de la biserica ce poartă acelaşi nume.

Quattrocento (secolul al XV-lea)

Sculptura. Trăsăturile dominante ale sculpturii din primele decenii din Quattrocento sunt apropierea de arta clasică antică şi o tendinţa de a reda naturalist formele corpului şi expresia personalităţii.

Actul de naştere al sculpturii renascentiste poate fi considerat concursul din 1401, de la Florenţa, pentru completarea ansamblului Baptisteriului, ale cărui părţi de bronz au fost lăsate neterminate de Andrea Pisano, la sfârşitul secolului precedent.

Subiectul acestui concurs era *Sacrificiul lui Avraam*. Dintre cei şapte candidaţi, învingător a fost declarat *Lorenzo Ghiberti*, maestru al basoreliefului puţin adânc, care a executat nu doar porţile nordice, pentru care se ţinuse concursul ci şi poarta de răsărit numită de Michelangelo *Poarta Paradisului. În* basoreliefurile de bronz executate de *Ghiberti*, subiectele biblice capătă semnificaţii complexe şi moderne.

Opera lui Ghiberti se caracterizează prin claritate, ordine şi naturaleţe, calităţi specifice artei antice. Felul în care acest sculptor a decorat porţile baptisteriului a determinat evoluţia artei italiene în prima jumătate a secolului al XV-lea.

Un alt sculptor renumit este *Donatello* (1386 – 1466), a cărui concepţie despre formă şi monument, alcătuirea compoziţiilor, tratarea materialelor au influenţat dezvoltarea sculpturii renascentiste. Renumită pentru proporţiile armonioase, este statuia care-l întruchipează pe *David*.

În sculptura monumentală, cea mai deosebită realizare a lui Donatello este statuia ecvestră în bronz a unui condotier celebru, *Gattamelata* (*pisica mieroasă*). Monumentul a fost destinat să decoreze piaţa *Biserica Sfântul Anton* din Padova.

Din generaţia care a urmat lui Donatello, o operă plastică mai importantă, este aceea a lui *Andrea Verrocchio* (1435 – 1488). El este autorul a două lucrări nemuritoare, cunoscute în lumea întreagă: *David* şi statuia ecvestrăa condotierului *Colleoni*, făcută la Veneţia.

Arhitectura. Italienii n-au prea simpatizat stilul gotic care nu se potrivea cu specificul lor. Interesul lor pentru antichitatea greco-romană, studiul geometriei, al simetriei au determinat noua concepţie arhitecturală. Aceasta s-a concretizat, mai ales, în construcţiile ridicate în Florenţa. Aici au fost edificate catedrale, biserici, dar şi numeroase palate. Construite în pieţe sau pe străzi, aceste palate simple şi cu volume clare au faţade care se desfăşoară pe orizontală, pe două sau trei etaje, cu multe ferestre, care au deasupra arcuri în plin cintru. Planul acestor palate compuse în forma construcţiei masive, paralelipipedice, era pătrat. În centrul palatului se afla curtea interioară delimitată de arcade. Interiorul acestor curţi era împodobit cu fresce, reliefuri şi sculpturi.

Cele mai reprezentative palate construite în Florența de-a lungul secolului al XV-lea sunt: *Palatul Medici*, *Palatul Rucellai* de Leon Battista Alberti, *Palatul Pitti*, construit după planurile lui Brunelleschi şi Palatul *Strozzi*.

Şeful şcolii florentine de arhitectură din Quattrocento a fost *Filipo Brunelleschi* (1377 – 1446), care era şi sculptor. Opera să cea mai cunoscută este *cupola Domului Santa Maria del Fiore* din Florența. Formată din două emisfere suprapuse, având diametru de 42m, a fost înălțată pe un tambur octogonal din piatră.

Un alt arhitect renumit este *Leon Battista Alberti*, membru al Academiei Platonice şi teoretician al artei, autor al unor tratate celebre de arhitectură, sculptură şi pictură. A proiectat *Palatul Ruccelai*, *Templul Malatestian* din Rimini, partea superioară a fațadei bisericii Santa Maria Novella.

Pictura. Pictorii florentini din Quattrocento au observat şi au interpretat anatomia şi psihologia umană, natura şi societatea, din perspectiva unei concepții estetice unitare şi originale.

Prima generație de pictori, formată din nume de prestigiu ca *Fra Angelico*, *Massacio*, *Uccelo*, a fost cea care a deschis porțile cunoaşterii raționale şi experimentelor plastice în pictura Renaşterii.

Fra Angelico, călugăr dominican, a executat frescele din *capela Sfinților Ştefan şi Laurențiu* de pe pereții Vaticanului, dar şi frescele de la *Mănăstirea San Marco* din Florența. Caracteristica pentru stilul său este maxima luminozitate a culorilor. Pentru a obține efectul de lumină-umbră, a folosit diluția culorilor, precum şi tonurile deschise. Spațiul plastic, la rândul său, este rezolvat prin folosirea atât a perspectivei geometrice, cât şi a celei cromatice.

Măsura vigorii şi simțului plastic ale lui *Massacio* (1401 – 1428) este evidentă îndeosebi în frescele din *capela Brancacci* de la Santa Maria del Carmine din Florența, care înfățişează scene din viața sfântului Petru şi compoziția biblică *Izgonirea din Paradis.* Interesul lui Massacio se îndreaptă spre studierea perspectivei şi a efectelor de lumină şi de culoare. Pictura să formulează „idealul renascentist al omului în dialog cu destinul propriu şi cu destinul cetății".

Paolo Uccelo a fost un pasionat cercetător al ştiinței perspectivei. Pasionat de geometrie, el a încercat să creeze în planul bidimensional al tabloului, un nou spațiu care să sugereze iluzia adâncimii. Din păcate, s-a păstrat doar o mică parte din lucrările sale. Dintre operele rămase, cea mai bine conservată este *Bătălia de la San Romano* care impresionează atât prin dimensiunea imaginii, prin paleta cromatică, cât şi prin dinamica ritmurilor.

În a doua jumătate a secolului al XV-lea, imaginile biblice sunt înlocuite din ce în ce mai mult de imagini profane. Printre creatorii de elită ai celei de-a două generații de pictori îl amintim pe *Sandro Botticelli* (1445 – 1510).

Femeile pictate de Botticelli au o expresie diafană şi grațioasă. Viziunea să artistică face să renască spiritul formei din arta greacă veche, mai ales din cea a lui Praxitele. Printre picturile sale, enumerăm următoarele: *Primăvara*, *Naşterea Venerei*, *Calomnia*.

O altă şcoală de pictură din Quattrocento, a fost cea din Umbria. Cea mai puternică personalitate a picturii umbriene a fost *Piero della Francesca*. Capodoperele care l-au făcut celebru sunt *Botezul lui Hristos*, *Flagelarea* şi ciclul cu

tema *Legenda crucii* din Biserica San Francesco de la Arezzo. Arta să exprimă linişte şi monumentalitate, desenul său este viguros, iar culorile folosite sunt strălucitoare.

Şeful şcolii de pictură din Padova, din a doua jumătate a secolului al XV-lea, este considerat *Andrea Mantegna* (1431 – 1506), care a adus ca noutate în pictură subiectul tragic al morții. În lucrarea *Hristos mort* este redată moartea biologică a ființei umane şi durerea pricinuită celor două Marii de pierderea celui drag.

Şcoala de pictură venețiană din Quattrocento s-a impus prin *Antonello da Mesina*, *Giovanni Bellini* şi *Vittore Carpaccio*.

Antonello părăseşte vechea practică picturală în tempera şi adoptă uleiul. El este renumit mai ales ca portretist.

Giovanni Bellini introduce, ca fond al tablourilor, peisajul. El este considerat şi unul dintre primii mari colorişti ai Renaşterii datorită paletei sale de nuanțe calde.

Prin *Carpaccio*, pictura venețiană a secolului al XV-lea ajunge la strălucirea ei maximă. Acest pictor este un povestitor. El redă, într-o serie de lucrări minunate, adevărate narațiuni.

Quinquecento (secolul al XVI-lea). În secolul al XVI-lea, arta Italiei este dominată de geniul a patru titani: *Leonardo*, *Michelangelo*, *Rafael* şi *Tițian*. Creațiile acestor puternice personalități au produs o cotitură radicală în evoluția artelor.

Leonardo da Vinci (1452-1519) nu este numai un mare pictor, sculptor şi arhitect, ci şi un precursor al ştiinței noi, inginer de fortificații, de armament, constructor de poduri şi maşini de război, muzicant, poet, chimist, anatomist şi fiziolog.

Spirit iscoditor şi complex, Leonardo „nu este reprezentantul unei țări, nici măcar al unei epoci. El aparține ca un exemplu de-a pururi viu, istoriei dezvoltării inteligenței umane. Şi totuşi, nimeni mai bine ca el nu întruchipează imaginea omului multilateral al Renaşterii."

Deşi este contemporan cu Botticelli şi Carpaccio, de exemplu, creația să în domeniul artistic, ideile sale estetice aduc un suflu nou în arta sfârşitului secolului al XV-lea.

În jurul vârstei de 17 ani, Leonardo era ucenic în atelierul lui Verrochhio şi a pictat celebrul său înger din compoziția maestrului său – *Botezul lui Hristos*.

Printre primele lucrări din perioada florentină se numără *Buna vestire* şi două lucrări rămase neterminate, dar foarte însemnate: *Adorația magilor* şi *Sfântul Ieronim*. Aceste două lucrări ne permit înțelegerea modului în care Leonardo concepea şi realiza o pictură. Principala să preocupare era redarea planurilor şi a reliefurilor, precum şi modelarea unei figuri prin *clarobscur*, prin valori de umbră şi lumină.

Din prima epocă a artistului, lucrarea cea mai prețuită este *Fecioara printre stânci* (Luvru) reluată de Leonardo, în replică, (National Gallery, Londra) după mai bine de douăzeci de ani. Folosirea clarobscurului i-a permis să realizeze chipuri ovale, pure, care datorită umbrelor şi luminilor capătă o gingăşie aparte.

La 27 de ani Leonardo s-a mutat la Milano unde fusese admis ca inginer şi artist de curte pe lângă Lodovico Mora. În această perioadă a realizat o compoziție considerată ca o operă capitală în cariera să de pictor, *Cina cea de taină.* Această pictură îl înfățişează pe Hristos în mijlocul celor 12 apostoli ai săi, în momentul în

care le spune că unul dintre ei îl va trăda. Fața fiecărui personaj exprimă sentimentele pe care le-a produs această veste: furie, uimire, teamă, indignare, frică, supărare etc. Doar figura lui Hristos exprimă seninătate, calm, împăcare, resemnare.

Foarte deteriorată astăzi, această pictură se găseşte în trapeza (sală de mese) mănăstirii Santa Maria della Grozzie din Milano.

Tot din perioada în care a locuit la Milano, Leonardo a realizat şi statuia ecvestră a lui Francesco Storza. Din păcate, acest monument din bronz a fost topit odată cu intrarea francezilor în Italia.

Între 1500 şi 1506, Leonardo se află iarăşi la Florența unde pictează *Fecioara, pruncul şi Sfânta Ana* (Luvru) şi fresca *Bătălia de la Anghiari* pentru Palazzo Vecchio. Tot în această perioadă, Leonardo începe să lucreze la portretul *Gioconda* (Luvru), terminat în 1507 şi luat apoi în Franța. În jurul acestei opere s-au țesut numeroase legende datorită zâmbetului enigmatic, provenit din contrastul dintre caracterul gurii, cu buzele schițând un surâs şi seriozitatea pătrunzătoare a ochilor.

În 1515 Leonardo acceptă propunerea regelui Francisc I al Franței, de a-l însoți în Franța. Regele îl prețuia mult pe Leonardo, îi cumpărare *Gioconda* şi-i dăruise un castel lângă Amboaise, unde Leonardo s-a stins în 1519. În cei patru ani cât a locuit aici a pictat compoziția *Ioan Botezătorul tânăr* şi tabloul care se găseşte la Luvru - *Fecioara, pruncul şi Sfânta Ana.*

La sfârşitul vieții, Leonardo ne-a lăsat un portret al său care se găseşte la Muzeul din Torino. În acest autoportret, Leonardo pare mai bătrân decât trebuie să fi fost în realitate, dată fiind vârsta sa. Părul lung şi barba îi înconjură toată fața, iar ochii, sub sprâncenele stufoase, sunt pătrunzători şi trişti.

Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Poet, arhitect şi pictor, Michelangelo este în primul rând un geniu plastic, sculptural. Trăieşte 88 de ani şi lasă o urmă puternică asupra artei. Prin el, centrul vieții artistice se mută la Roma.

Opera lui Michelangelo este vastă, variată şi mai ales impresionantă. Ca şi Donatello şi Verrochio, îl sculptează şi el pe *David*. Iar spre deosebire de aceştia, David al lui Michelangelo nu este înfățişat ca un învingător ținând de păr capul tăiat al lui Goliat, ci ca un luptător care îşi apreciază adversarul, gândindu-se cum să-l îngenuncheze. David, realizat dintr-un bloc de marmură cu înălțimea de 5m, are un trup de atlet tânăr şi frumos, viguros şi dârz şi este extraordinar de veridic.

O altă sculptură renumită, din prima parte a activității sale, este *Pieta* de la Sfântul Petru din Roma. Compoziția este în formă de piramidă, trupul fecioarei fiind baza acesteia, prin stofa amplă ce se revarsă în jurul ei. Durerea demnă a Fecioarei, disperarea ei elegantă, discreția şi grația trupului Mântuitorului fac ca această operă să fie deosebit de emoționantă.

Între anii 1501-1504, cât lucrează la *David*, i se cere să sculpteze pentru Domul din Florența pe cei 12 apostoli, dintre care a realizat doar o singură statuie, cea a Sfântului Matei.

În anii următori artistul lucrează pentru finalizarea celor două ansambluri funerare celebre: mormântul Papei Iuliu al II-lea şi ansamblul destinat mormintelor Medici aflate în Capela Medici din Florența.

Pentru primul monument funerar, amplasat în interiorul Bisericii San Pietro din Roma, Michelangelo a realizat statuile: *Moise*, *Învingătorul* şi *Sclavii*.

În capela Medici, Michelangelo a sculptat cele două grupuri de statui: alegoriile *Ziua şi Noaptea*, în dreapta şi stânga lui Gialiano, şi *Aurora şi Crepusculul*, simboluri ale timpului care trece, simetric amplasate în dreapta şi stânga lui Lorenzo de Medici.

În pictură, Michelangelo este renumit îndeosebi pentru realizarea frescelor şi bolţii Capelei Sixtine din Vatican cu subiecte din Vechiul şi Noul Testament: *Geneza lumii*, *Crearea lui Adam*, *Crearea Evei* şi *Păcatul originar*, până la scena *Potopului lui Noe.* Picturile de pe această boltă dreptunghiulară cu lungimea de 40m şi lăţimea de 13,4m, impresionează prin claritatea compoziţiei, prin forţa personajelor, prin atitudinile şi expresiile corporale.

În arhitectură, creaţia desăvârşită a lui Michelangelo este cupola Catedralei San Pietro din Roma, pe care a proiectat-o, dar care nu a fost construită în timpul vieţii sale. O altă realizare deosebită a lui Michelangelo ca arhitect este amenajarea pieţii Capitoliului din Roma, o impresionantă compoziţie urbanistică.

Raffaello Sanzio (1483-1520) s-a născut la Urbino şi s-a format la şcoala din Perugia, care practică o pictură plină de graţie şi sensibilitate, în culori deschise şi strălucitoare. A studiat în atelierele lui Perugino şi Pinturicchio, devenind celebru în Umbria prin tablourile: *Visul Cavalerului*, *Cele trei graţii* şi *Logodna sfintei Fecioare*.

La vârsta de 22 de ani, Rafael se stabileşte la Florenţa unde ia contact cu marea artă a lui Leonardo şi Michelangelo, dar şi cu pictura florentină reprezentată de Fra Angelico, Ghirlandajo şi Botticelli.

În această perioadă el creează multe din renumitele sale Madone, care reprezintă stilul său de feminitate şi maternitate. Aceste inconfundabile Madone pictate de Rafael sunt suave, graţioase, gingaşe, au feţe ovale şi, printre ele, trebuie semnalate îndeosebi *La Belle Jardiniere* (Louvre) şi *Madona im Grünen* (Viena).

În 1508 Rafael vine la Roma, chemat de papa Iuliu al II-lea la recomandarea lui Bramante, pentru a decora Stanţele Vaticanului. I se cerea să realizeze scene care să redea triumful bisericii creştine. Frescele pictate de Rafael stârnesc admiraţia generală şi dau măsura geniului său: Cea mai cunoscută din aceste stanze este *Şcoala din Atena*, în centrul căreia se află cei doi mari filosofi ai antichităţii: Platon şi Aristotel. O altă stanză renumită este *Parnas*, în care sunt reprezentaţi poeţi antici şi italieni, precum Dante şi Petrarca.

În afară de pictura monumentală, Rafael îşi manifestă talentul în pictura de şevalet. Dintre Madonele sale, *Madona Sixtină* este legendară.

Dintre portretele pictate de Rafael, care s-a dovedit a fi un fin cunoscător al psihologiei umane, strălucite sunt portretele lui *Baldasare Castiglione* şi portretul de grup al *Papei Leon al X-lea cu nepoţii*.

Geniul lui Rafael s-a afirmat şi în arhitectură prin proiectarea a numeroase palate, precum şi în proiectele pentru definirea planului *Catedralei San Pietro* din Roma.

În secolul al XVI-lea, la Veneţia se dezvoltă o şcoală de pictură ce se distinge prin calităţi de ordin coloristic şi care a influenţat mult pictura ulterioară.

Personalitatea care a creat un nou stil în pictura veneţiană este *Giorgio di Castelfranco*, cunoscut sub numele de *Giorgione* (1477/?78-1510). Ca şi Rafael, a

avut o viață scurtă şi a fost un geniu precoce. Este primul artist care a pictat nudul feminin în mijlocul naturii (*Tempesta*, *Concertul campestru*, *Venus dormind*) şi care a tratat peisajul nu ca fundal, ci ca subiect (*Furtuna*).

Ceea ce frapează la Gorgione este armonia culorilor şi poezia tablourilor sale.

Cel mai strălucit dintre veneţieni, *Tiziano Vecellio* (către 1488 - 1576) este considerat un titan, alături de Michelangelo, Leonardo şi Rafael. El este unul dintre cei mai mari colorişti, roşul său fiind celebru. Culoarea are rolul de a preciza decorul, de a reda atmosfera, de a întrupa subiectele. Aplicarea unor culori vii, calde şi strălucitoare a conferit o notă de senzualitate tablourilor sale.

În creaţia sa, Tizian a abordat o mare varietate de genuri, toate având ca motiv principal omul. Deosebit de productiv, el a lăsat sute şi mii de opere, în care a dezvoltat subiecte religioase (*Prezentarea fecioarei la templu*, *Coborârea în mormânt*, *Pieta* etc.), de inspiraţie umanistă (*Amor sacru* şi *Amor profan*) şi din viaţa cotidiană.

În portretele pe care le-a făurit, Tizian n-a urmărit numai redarea fizionomiei personajelor, ci şi a trăsăturilor lor de caracter. Astfel, portretul papei Paul al III-lea ne dezvăluie un om şiret, iar cel al regelui Francisc I o persoană îngâmfată. Alte portrete renumite sunt: *La Bella*, *Flora*, *Lavinia*, portretele împăratului german Carol Quintul, portretul nobilului Riminaldi.

Şcoala veneţiană de pictură s-a făcut cunoscută şi prin alţi pictori talentaţi ce au ştiut să aştearnă şi să combine într-un stil propriu culorile. Printre aceştia merită atenţia noastră: *Palma Vecchio* (cel Bătrân), *Veronese* şi *Tintoreto*.

Arhitectura. Printre arhitecţii sfârşitului secolului al XV-lea şi începutul secolului al XVI-lea renumit este *Donato Bramante* (1448-1514), format la şcoala din Umbria. Evoluţia să ca pictor a fost marcată de influenţa lui Mantegna şi a lui Pierro della Francesca. Domeniul în care s-a manifestat cu deosebit succes a fost însă arhitectura, pe care a conceput-o sub semnul grandorii, acordând formelor monumentalitate, simplitate, ritmicitate şi armonie.

Lucrarea care l-a impus în atenţia cercurilor artistice din Roma este *il tempietto* din biserica San Pietro în Montario, Roma. Această clădire era hărăzită să comemoreze locul în care, conform tradiţiei fusese crucificat Sfântul Apostol Petru. De mici dimensiuni, această clădire circulară, cu coloane toscane, impresionează prin eleganţa proporţiilor sale.

Bramante a contribuit şi la construirea unor aripi ale palatului papal din Vatican. Apreciat de papalitate pentru însuşirile sale deosebite, Bramante a fost considerat cel mai indicat să proiecteze biserica Sfântul Petru din Roma. Clădirea, începută în 1506, n-a fost terminată decât peste mai bine de 100 de ani, iar planul iniţial a suferit diferite modificări datorită contribuţiilor remarcabile ale altor mari artişti: Rafael, Michelangelo, Maderna.

Bramante a conceput bazilica San Pietro pe un plan de cruce greacă, având în mijloc o cupolă gigantică înconjurată de alte patru cupole mai mici, iar la colţuri patru turnuri cu câte patru feţe fiecare.

Michelangelo a păstrat în linii mari planul lui Bramante, dar l-a simplificat. Biserica se reduce la o cupolă impunătoare, înălţată deasupra unui tambur masiv şi

care are deasupra un turn lanternă, sugerând impresia de grandoare, de îndrăzneală şi de avânt către cer.

În timp ce la Roma se construiau palate monumentale, în nordul Italiei (Verona, Piacenza, Veneția) se dezvoltă un stil mai pitoresc. Printre cei mai mari arhitecți din această parte a Italiei menționăm pe *Michele Sanmichele* (1481-1559) care a proiectat *Palazzo Bevilacqua al Corso* din Verona, *Palazzo Grimini* din Veneția, pe Canale Grande.

La Veneția, cel mai renumit şi apreciat arhitect era *Iacopo Sansovino* (1486-1570), a cărui capodoperă este *biblioteca San Marco*, din Piazzeta, în fața *Palatului dogilor*.

Un alt mare arhitect, care a profitat din plin de lecția clasică, a fost *Andrea Palladio* (1518-1580) care şi-a manifestat talentul, îndeosebi, în construirea a numeroase vile şi palate. Celebră este *Villa Capra*, numită *Villa Rotonda*, de lângă Vicenza, acoperită de o calotă sferică şi având patru fațade cu porțice ornate cu frontoane.

Tot creația lui Palladio este şi *San Giorgio Maggiore* din Veneția ce se remarcă prin simplitatea, logica şi armonia ei.

2. Renaşterea în afară Italiei

Renaşterea – acest complex fenomen cultural şi artistic ivit şi desăvârşit în Italia – s-a întins, treptat, cuprinzând Europa nordică şi occidentală şi pătrunzând chiar şi în unele părți din centrul şi răsăritul ei.

Evoluția artei în secolele XV şi XVI în celelalte țări din nordul şi apusul Europei, dintre care unele cunoscuseră în evul mediu o civilizație înfloritoare, are anumite particularități. Aici Renaşterea nu se prezintă numai ca o întoarcere spre clasicismul greco-roman. Un rol important au încă tradițiile locale, destul de rezistente dar şi influențele Renaşterii italiene. La rândul ei, situația socială, economică şi politică a Europei, în secolul al XVI-lea, a influențat formele de expresie artistică în arhitectură, sculptură şi pictură.

Arhitectura. În Evul Mediu, arhitectura, în special cea religioasă, a avut un rol deosebit de important. Franța, spre exemplu, era plină de catedrale gotice la care generații întregi lucraseră zeci de ani. Odată cu Renaşterea rolul arhitecturii scade, crescând importanța sculpturii şi, mai ales, a picturii. Se vor construi mai puține monumente religioase, dezvoltându-se, îndeosebi, arhitectura civilă.

Spre deosebire de arhitectura italiană caracterizată prin unitate stilistică, în restul Europei întâlnim clădiri mult mai variate şi mai fanteziste. În Germania şi în Țările de Jos se mențin formele ascuțite ale stilului gotic iar fațadele gotice sunt decorate cu motive renascentiste. Spre exemplu, *turnul Bisericii Sfântului Kilian* din Heilbronn (Germania) este gotic prin înfățişare şi proporții şi renascentist prin natura motivelor întrebuințate.

Mai semnificative decât monumentele religioase sunt însă clădirile civile. Astfel, castelul din Heidelberg deşi este ornamentat cu motive decorative specifice Renaşterii, repartizarea lor, abundența lor copleşitoare, amintesc de goticul flamboyant, atât de prețuit în Germania.

În Anglia persistența stilului gotic este mai îndelungată chiar decât în Germania, însă şi aici, se face simțită prezența ornamentelor specifice Renaşterii. O altă clădire renumită este biblioteca din Oxford: *Bodleian Library* care are o linie generală gotică, dar şi coloane, cornişe şi balcoane în stilul renascentist.

În ceea ce priveşte arhitectura din Franța, constatăm şi aici o preocupare pentru construcțiile civile. Se construiesc nenumărate clădiri publice, palate, castele şi reşedințe regale. În secolele al XV-lea şi al XVI-lea se ridică *Palatul Luvru* din Paris, *Castelul de la Fontainbleau* – opera lui *Gilles Le Breton* şi *castelele de pe Valea Loarei*, din regiunea Touraine.

Palatul Louvre este un reper fundamental al stilului clasic francez. Acest edificiu grandios are o desfăşurare planimetrică în forma literei U şi se remarcă prin proporțiile sale echilibrate şi armonia integrării ornamentelor.

Castelele de pe Valea Loarei – Blois, Chambord, Ambroise, Azay-le-Rideau şi Chenonceaux – sunt bijuteriile Renaşterii arhitecturii franceze. Castelul de la Blois se distinge prin corpul scării, (scara Francisc al II-lea) plasat exterior şi desprins de restul fațadei. Eleganța şi ritmul edificiului se datorează distribuției spațiilor goale, a ferestrelor şi spațiilor pline, a pereților.

Sculptura. Dacă în Evul Mediu sculptura era, în general, aservită arhitecturii, în Renaştere ea capătă o existență de sine stătătoare.

Se practică în continuare o sculptură de inspirație religioasă care ornează altarele, monumentele funerare, mobilierul religios, dar alături de aceasta se dezvoltă sculptura civilă ce decorează clădirile, fântânile sau piețele publice.

Ca materiale, sculptorii vor folosi lemnul, adesea colorat şi aurit, piatra, marmura, calcarul, gresia şi bronzul.

Sculptura din Germania cunoaşte două tendințe diferite. Un prim stil numit de istoricii de artă – *barocul goticului târziu*, se caracterizează prin lipsa de măsură şi armonie, prin linii întortocheate şi agitate şi prin figuri exagerat expresive. Cel de-al doilea stil, mai calm şi echilibrat se va inspira din arta Renaşterii. Aceste două curente coexistă simultan şi se completează reciproc.

Cei mai interesanți sculptori germani din secolul al XV-lea şi al XVI-lea sunt *Veit Stoss*, *Peter Vischer* şi *Tilmann Riemenschneider*.

Născut la Nürnberg, *Veit Stoss* (1447-1533) se va stabili în Polonia, la Cracovia. Aici va sculpta altarul din Biserica Fecioarei reprezentând pe panoul central *Înălțarea la cer a Fecioarei*, iar pe voleuri, scene din viața Mântuitorului şi a Maicii sale.

Peter Vischer (1460-1529) era fiul unui topitor în bronz, fapt ce explică preferința să pentru acest material. A lăsat numeroase opere printre care se cuvine să amintim sculpturile de la mormântul Împăratului Maximilian, din Biserica Curții din Innsbruck şi Statuia regelui Arthur al Angliei.

În ceea ce priveşte lucrările lui *Riemenschneider* (1460-1531), acestea se remarcă prin seninătate, calm şi armonie. Renumită este lucrarea să de pe portalul Catedralei din Würzburg care-i înfățişează pe Adam şi Eva.

Sculptura franceză din secolul al XVI-lea este marcată de trei personalități reprezentative: Jean Goujon, Germain Pilon şi Michel Colombe.

Jean Goujon (către 1510 – către 1564 / 69) este cunoscut alături de Pierre Lescaut pentru reliefurile şi sculpturile de pe faţada Luvrului. Două sunt, îndeosebi, operele ce l-au făcut celebru: *Statuia Dianei* şi *Nimfele din Fântâna Inocenţilor* din Paris.

Germaine Pilon (1528-1590) a sculptat mormintele Caterinei de Medici şi a lui Henric al II-lea din Bazilica Saint-Denis, dovedindu-se a fi un remarcabil portretist.

Michel Colombe a sculptat mormântul lui Francisc al II-lea, ducele Bretaniei, şi al soţiei sale Margareta, aflat la catedrala din Nantes

Pictura în Germania Pictura germană din perioada Renaşterii numără câteva personalităţi care pot sta oricând alături de marii maeştri ai Italiei. Este vorba de faimoasa triadă compusă din Dürer, Holbein şi Grünwald dar şi de faimoşii Altdorfer şi Cranach. Deşi pictura germană are o valoare incontestabilă, influenţa ei nu s-a exercitat dincolo de teritoriul natal.

O trăsătură caracteristică a picturii şi a artei germane, în general, este expresivitatea şi lirismul ei. "Germanul e liric, doritor de a-şi exterioriza sentimentele, apreciind şi cultivând ce este mai personal şi mai intim în om. Acest lirism, această notă individualistă şi afectivă, transpiră în toată arta lui."

Albrecht Dürer (1471-1528) este cunoscut atât ca un mare pictor cât şi ca un gravor deosebit. Spirit universal şi modern, Dürer a fost apreciat nu doar ca artist, ci şi ca un rafinat umanist. Călătorind în Italia, Dürer a fost atras de şcoala veneţiană de pictură, care va exercita, prin Gionanni Bellini şi Mantegna, o influenţă evidentă asupra sa, modificându-i concepţia despre rolul artistului. Lor le datorează Dürer preocuparea pentru forma şi frumuseţea plastică.

Creaţia lui Dürer cuprinde mai multe compoziţii cu teme religioase (*Fecioara, pruncul Iisus şi Sfânta Ana*, *Adam şi Eva*, *Adoraţia Sfintei Treimi*) care dezvăluie preocuparea lui Dürer de a fixa fizionomiile şi tipurile umane specific germane.

Atras de psihologia şi înfăţişarea oamenilor, lui Dürer i-a plăcut să picteze portrete de o expresivitate deosebită. În *autoportretele* sale, destul de numeroase, el a încercat să redea evoluţia propriei sale personalităţi. Modul în care acest remarcabil portretist a reuşit să surprindă şi să exprime viaţa interioară a omului, trăsăturile sale temperamentale şi de caracter este evident în capodopera *Apostolii* sau *Cele patru temperamente*.

Dürer a realizat şi numeroase xilogravuri (gravuri în lemn) şi gravuri în cupru. Admirabile sunt gravurile intitulate: *Melancolia*, *Cei patru cavalerii Apocalipsei*, *Moartea şi diavolul*.

Hans Holbein cel Tânăr (1497-1543) s-a născut la Augsburg şi a murit la Londra, unde fusese pictorul curţii lui Henric al VIII-lea.

Încă din primii ani ai tinereţii sale, Holbein a călătorit mult, cunoscând şi legând prietenii cu reprezentanţi ai culturii vremii printre care renumiţii Erasmus şi Thomas Morus.

După ce executase, în tinereţe, compoziţii cu subiecte religioase (*Madona Burgmeistrului Meier*, *Christos în mormânt*), Holbein ajunge un celebru portretist.

Renumite sunt portretele lui *Erasmus*, *Portretul soției și al copiilor* artistului, *Portretul reginei Jane Seymour*, *Portretul lui Henric al VIII-lea*.

Mathias Grünewald (1475-1528) este autorul unor tablouri emoționante, de inspirație religioasă, cum ar fi: *Răstignirea*, *Punerea în mormânt*, sau de inspirație fantastică.

Grünewald este o figură singulară printre pictorii contemporani lui, pentru că, în secolul Renașterii, el a rămas iremediabil gotic. Pictura lui este stranie, impulsivă și de o brutală sinceritate. Opera să capitală este altarul din Isenheim, o mică localitate din Alsacia, în care se retrăsese departe de aglomerația urbană. Această lucrare, dedicată sfântului Antonie. are niște scene impresionante în care sunt înfățișate într-un mod tragic și zguduitor *Răstignirea*, *Învierea* și *Ispitirea Sfântului Antonie.*

Lucas Cranach cel Bătrân (1472-1553) a fost pictorul curții lui Frederic cel Înțelept al Saxoniei, principele părțizan al Reformei.

Creația să cuprinde numeroase compoziții cu scene biblice, mitologice, istorice, portrete individuale și de grup și nuduri feminine. Lui îi datorăm cunoașterea *chipului lui Luther*, pe care l-a pictat în nenumărate rânduri.

Pictura din Țările de Jos În această parte a Europei apare o pictură apare o pictură originală atât din punct de vedere al conținutului, cât și ca mijloace de expresie.

Cel dintâi mare pictor flamand este *Jan Van Eyck* (1390-1441) care, împreună cu fratele său *Hubert*, este autorul uneia dintre primele opere de mare amploare ale artei flamande: *Altarul mielului mistic*, pentru biserica Sf. Bavon din Gand. Alcătuit din mia multe panouri, altarul redă legenda biblică a jertfirii lui Hristos, simbolizat prin miel.

Compozițiile sale cu subiect religios – *Madona cu pruncul*, *Madona la cancelarul Rollin*, *Canonicul Van der Paele* sunt pretexte pentru redarea bunăstării materiale și reliefarea vieții morale a flamanzilor.

Personajele sale au o expresie gravă, sunt frumoase nu prin înfățișarea lor, ci prin idealul etic pe care-l întrupează.

Rogier Van der Weyden (1400-1464), un alt reprezentant de seamă al Școlii de pictură flamandă, a realizat într-un mod dramatic compoziții cu teme religioase: *Coborârea de pe cruce*, *Pietà*, dar și portrete cu o expresie sobră sau tristă.

Pictorul care a dominat pictura din Țările de Jos în prima parte a secolului al XVI-lea a fost *Hieronymus Bosch* (1450-1516), inventatorul unui nou gen de motive, creatorul unor imagini originale și bizare a unei lumi fantastice. A executat îndeosebi tablouri religioase, dar și scene din viața cotidiană, tratate cu un talent de narator. Așa sunt, de exemplu, *Dansul macabru* și *Căruța cu fân*. Picturile sale sunt populate de o mulțime de oameni, fiecare cu propria să dramă, dar și de animale și monștri.

Prieten cu Erasmus și cu Thomas Morus, *Quentin Metsys* (1465-1530) este un umanist și un spirit rațional. Când se vorbește de creația lui, se amintesc mai ales două lucrări: *Lamentația în jurul cadavrului Mântuitorului* și *Familia Sfintei Ana*. În cea din urmă răzbate foarte clar influența Renașterii italiene.

Opera lui *Pieter Bruegel cel Bătrân* (1525 /?30 - 1569) este una dintre cele mai originale, mai dense și mai perfecte ca execuție din istoria artei.

Născut în Olanda, devine renumit ca pictor în Flandra. Deşi a avut o viaţă scurtă, a creat o operă surprinzător de bogată, cu subiecte inspirate din textele biblice (*Uciderea pruncilor*, *Numărătoarea de la Betleem*), altele ilustrând proverbe flamande, jocuri de copii, petreceri populare, scene din viaţa ţăranilor, anotimpurile.

Bruegel are un mod propriu de a compune un tablou, părând indiferent la orice lege valabilă în pictura italiană. Tablourile sunt pline de fel de fel de personaje, cu gesturi, atitudini şi expresii veridice. Desenul său este fin şi precis, iar culorile sunt vii şi strălucitoare.

Dintre operele sale amintim compoziţia intitulată *Iarna*, în care acest anotimp este atât de exact interpretat, încât ne face să-l simţim fizic.

Tabloul *Uciderea pruncilor*, deşi face referire la o temă biblică, înfăţişează de fapt soldaţii spanioli masacrând copii flamanzi. Astfel, Bruegel îşi manifestă revolta faţă de stăpânirea spaniolă dovedindu-se a fi un luptător pentru libertatea şi demnitatea concetăţenilor săi.

Franţa În pictura franceză din secolul al XVI-lea se constată trei tendinţe principale. Este vorba de o influenţă din Flandra, aflată în vecinătatea Franţei, apoi de influenţa Renaşterii italiene, dar şi de păstrarea şi perpetuarea propriilor tradiţii din evul mediu.

Pictura franceză din această perioadă nu se poate lăuda cu nume glorioase precum cele din Germania sau din Ţările de Jos. Renumită este şcoala de pictură de la Fontainbleau, născută sub influenţa lui Rosso şi Primaticcio, doi dintre cei mai renumiţi pictori manierişti.

Printre portretiştii celebri în vremea aceea, dar apreciaţi şi astăzi, se numără *Jean* şi *Francisc Clouet*. Primul este autorul, printre altele, al portretului Regelui Francisc, iar fiul său, al Reginei Elisabetei, soţia lui Carol al IX-lea.

V. ARTA SECOLELOR XVI - XVIII

1. Manierismul

Artiştii care au urmat după genialii Leonardo, Michelangelo, Rafael şi Tiţian au luat operele de artă ale acestora drept modele, lucrându-şi propriile opere în maniera acestor mari maeştri – *bella maniera*. Aceasta nu înseamnă că pictorii manierişti ar fi fost lipsiţi de originalitate. Meritul lor constă în efortul pe care l-au depus pentru a găsi noi modalităţi de creaţie într-o perioadă marcată de o destrămare a valorilor căreia nu i se mai potrivea idealul de armonie al renascentiştilor

Cei mai reprezentativi artişti manierişti sunt Rosso Fiorentino, Parmigianino, Primaticcio, Bronzino, Pontormo, Vasari, familia Carracci, Domenichino, Andrea del Sarto, Corregio.

Rosso Fiorentino (1494 – 1540) era priceput în ştiinţa desenului şi în realizarea compoziţiei şi, datorită acestui fapt, a fost chemat în Franţa, la Fontainebleau, pentru a executa mari ansambluri de frescă. Spre deosebire de armonia care se degajă din picturile renascentiste, în lucrările lui Rosso (ex. *Coborârea de pe Cruce*), compoziţia este neliniştită şi agitată, iar cromatica este agresivă. Această tendinţă se observă şi la *Pontormo*, în lucrarea *Vizita Mariei la Elisabeta*.

Anticlasicismul şi subiectivismul manieriştilor se remarcă şi la *Parmigianino* (1503 – 1540), atât în autoportretul, care înfăţişează imaginea chipului său reflectat într-o oglindă convexă, cât şi în *Madona cu gâtul lung*, în care corpurile personajelor sunt mult alungite, iar culorile au o eleganţă aparte.

Bun portretist, *Bronzino* a devenit pictorul oficial al curţii florentine. Chipurile pictate de el au o expresie au o expresie rece şi o atitudine rigidă, de manechin.

Giorgio Vasari este renumit ca istoric de artă datorită lucrării sale *Vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor* în care prezintă biografiile marilor pictori ai Renaşterii.

Ludovico, *Agostino* şi *Anibale Carracci* au înfiinţat renumita Academie bologneză care a devenit model de şcoală de pictură pentru întreaga Europă.

O operă artistică de excepţie, caracterizată prin libertatea exprimării: *noutatea concepţiei asupra spaţiului plastic*, a realizat *Correggio* (1489 – 1534). Figurile feminine, pictate de acest inspirat pictor, sunt o combinaţie uimitoare de senzualitate şi puritate. (*Fecioara şi pruncul*, *Adoraţia păstorilor*, *Madona*). Uimitoare sunt şi frescele realizate de Corregio pentru bolta *Mănăstirii San Paolo*, şi cupola *Bisericii Sfântul Ioan Evanghelistul* şi cupola catedralei oraşului Parma.

Dintre sculptorii manierişti cel mai celebru reprezentant este *Benvenuto Cellini*. O altă personalitate este *Jean de Bologne* (numit de italieni *Gianbologna*), autorul sculpturii *Răpirea sabinelor*.

Şi în domeniul arhitecturii manierismul şi-a spus cuvântul. Arhitecţi precum *Giorgio Vasari* şi *Bartolomeo Ammannati* fac anumite excese în ornamentaţia palatelor şi folosesc elementele clasice cu altă destinaţie decât cea obişnuită. O reacţie la acest haos este creaţia arhitectului *Andrea Palladio* (1508 – 1580), caracterizată prin forţă, proporţie, puritate (ex. *Basilica din Vicenza*).

În secolul al XVI-lea manierismul s-a răspândit în întreaga Europă renascentistă. În Franţa, *şcoala de la Fontainbleu* se caracterizează prin predilecţia pentru un decor bogat în ornamentaţii şi printr-un nou canon feminin, cu corpul lung şi sinuos.

În aceeaşi epocă şi Flandra devine un centru de răspândire a esteticii manieriste, lucru vizibil la *faţada Primăriei din Anvers*, construită de *Cornelis Floris*, în picturile lui *Ian Metsys*, *Bartholomäus Spranger* şi în gravura lui *Goltzius*.

Stilul manierist a pătruns şi în Peninsula Iberică, fiind evident la *Alonso Berruguete* şi la *Juan de Juni*.

În opoziţie cu acest stil, se dezvoltă arhitectura şi o pictură rece, sobră şi severă. Exemplul cel mai reprezentativ este *Mănăstirea Escurial* (1563), ridicată de *Juan Batista de Toledo* şi *Juan de Herrera*.

2. Stilul baroc (secolul al XVII-lea)

2.1. Italia

Arta barocă s-a dezvoltat îndeosebi în Apusul şi Centrul Europei. Denumirea de baroc s-a născut în limba portugheză, semnificând o perlă asimetrică găsită în scoici cu cochilie informă şi a fost aplicată ca epitet formelor întortocheate ale noului stil artistic care se contura. Mai târziu „sensul s-a extins până la a exprima conceptele

de unic, bizar sau capricios, atunci când este vorba despre un obiect, despre o idee sau despre o expresie”.

Faţă de formele simple, elegante şi echilibrate ale artei renascentiste, arta barocă uimeşte prin formele complicate, prin liniile curbe şi oblice şi prin tendința spre monumental şi grandios. Edificiile baroce se caracterizează printr-o ornamentație excesivă atât la exterior cât şi la interior. Personajele sculptate şi pictate se remarcă printr-o gesticulație exagerată şi expresii teatrale.

Clădirile în stil baroc se individualizează prin faptul că au un aspect mai mult sculptural decât arhitectonic. Ele sunt încărcate cu ornamente geometrice şi florale şi cu numeroase sculpturi.

Prototipul edificiului ecleziastic baroc al Italiei este *Biserica Iezuită il Gesù*, înălțată între 1568 – 1577 de *Giaccomo della Porta*.

Un alt arhitect renumit este *Carlo Maderno* care a prelungit bazilica San Pietro din Roma, adăugându-i un nartex[20] şi o nouă fațadă cu portic. Completarea adusă de Maderno face dificilă admirarea somptuoasei cupole proiectată de Michelangelo.

Francesco Borromini (1599 – 1667), arhitect reprezentativ al barocului matur este realizatorul unor edificii religioase din Roma, precum *Biserica şi Colegiul Santa Agnese* din Piazza Navona şi *Biserica San Carlo alle Quattro fontane*, ambele modele strălucite ale Barocului.

Baldasare Longhena (1598 – 1682) este autorul uneia dintre cele mai admirate clădiri baroce: *Basilica Santa Maria della Salute*, situată pe malul Canalului Grande din Veneția.

Personalitatea proeminentă a stilului Baroc este *Bernini* (1598 – 1680), autorul *Colonadei* din Piazza San Pietro din Roma. Aceasta conține 284 de coloane, desfăşurate pe patru rânduri, cu 88 pilaştri, 140 statui.

Talentul deosebit al lui Bernini s-a manifestat şi în sculptură şi pictură. Considerat şeful sculpturii baroce din Italia, acest mare artist a sculptat *Monumentul funerar* al papei Alexandru al VII-lea din Catedrala San Pietro din Roma, *Altarul Sfintei Tereza* din Biserica Santa Maria della Vittoria din Roma, *Baldachinul* din bronz al altarului principal din Catedrala San Pietro din Roma.

În pictură, cel care a creat o artă cu totul originală, opusă academismului, a fost *Caravaggio* (1573 – 1610). În tablourile sale sunt reprezentați oamenii simpli cu suferințele lor fizice şi psihice, abrutizați de muncă grea şi de sărăcie. Tehnica să picturală se bazează pe un puternic contrast între lumină şi umbră care se întâlnesc într-o ciocnire violentă.

Un alt pictor, caracterizat printr-o mare sensibilitate artistică, este *Tintoretto*, discipol al marelui Tizian. Acest genial venețian va aborda în pictura să subiecte mitologice şi religioase care redau conflictele religioase dintre catolici şi reformați. Geniul lui Tintoretto s-a manifestat în arta compoziției. „Decoruri arhitecturale teatrale, atmosfera bântuită de spaime, apariții vizionare în lumina supranaturală, personaje de 11 capete, toate acestea depăşesc reperele estetice ale canoanelor clasice.”

[20] Nartex – încăpere care precedă naosul; pronaos; pridvorul unei biserici.

2.2. Spania

Secolul al XVII-lea, supranumit „secolul de aur” al picturii spaniole, este dominat de creația a doi titani, *Velázquez* şi *El Greco* (Domenikos Theotokopoulos), care deşi au fost asimilați Barocului prin conceptele de spațiu plastic, au creat o artă originală.

Până la vârsta de 25 de ani, *Domenikos Theotokopoulos* a trăit în Creta, țara să natală. Apoi şi-a părăsit patria şi îl întâlnim la Veneția ca ucenic în atelierul lui Tintoretto.

În Spania a ajuns datorită unei scrisori de recomandare adresate regelui Spaniei, Filip al II-lea, de către marele Tizian şi prezentării sale unor personalități influente din Toledo, aflate în vizită la Vatican. Părăsind Veneția şi Roma, El Greco s-a stabilit la Toledo care devine patria operei sale.

Creația artistică a lui El Greco reuneşte compoziții cu subiecte mitologice (*Laocoon*), numeroase compoziții cu subiecte religioase (*El Espolio*, *Hristos în Grădina Măslinilor*, *Alungarea din templu*, *Înălțarea lui Iisus*, *Înălțarea Fecioarei*, *Adorația păstorilor*, *Logodna Fecioarei*), dar şi compoziții inspirate din realitate (*Înmormântarea contelui de Orgaz*).

Spre deosebire de seninătatea artei Renaşterii, arta lui El Greco este un univers dramatic, neliniştit, dominat de imagini fantastice şi extaze mistice. Siluetele sunt mult alungite, atitudinile – dramatice, imaginile creează un spectacol apocaliptic. Personajele pictate de acest neliniştit creator par a fi purificate prin asceză, rugăciune, dar şi exaltate prin iubire mistică.

Spațiul plastic este imaginat de El Greco prin discontinuitatea luminii. Lumina, umbra şi obscuritatea transformă culorile şi materia pe care acestea o conturează.

Singularizat în istoria artei, El Greco s-a conturat prin originalitatea viziunii sale artistice, prin forța emoțiilor şi sentimentelor etice şi religioase.

Mare colorist, *Diego Velázquez* (1599 – 1660) este considerat astăzi unul dintre întemeietorii picturii moderne. A studiat pictura la Veneția şi a fost impresionat de pictura lui Tizian.

Velázquez a pictat scene cu caracter istoric sau inspirate din contemporaneitate, compoziții cu subiecte mitologice şi religioase (*Iisus în casa Mariei şi Martei*, *Închinarea magilor*, *Apollo şi Vulcan*) şi o mare diversitate de portrete şi peisaje.

2.3. Țările de Jos

Reprezentantul de vârf al stilului baroc în *pictura flamandă* este *Peter Paul Rubens* (1577 – 1640), considerat unul dintre marii colorişti ai picturii universale.

Descoperindu-şi de timpuriu vocația de pictor, Rubens a fost elevul unor renumiți profesori flamanzi din vremea sa. La vârsta de 23 de ani s-a îndreptat spre Italia, unde a fost profund impresionat de lucrările lui Leonardo şi Michelangelo, dar şi de culorile lui Tizian şi compozițiile lui Tintoretto.

Întors în patria sa, Rubens este asaltat de numeroase comenzi şi se bucură de celebritate. Creator prolific – a realizat peste 3000 de lucrări – el a abordat în compozițiile sale teme religioase (*Răstignirea*, *Coborârea de pe cruce*, *Madona cu*

pruncul), istorice (*Debarcarea Mariei de Medici la Marseille*), mitologice (*Răpirea fiicelor lui Leucip*, *Hercule şi leul din Nemeea*), dar şi cu caracter laic (*Grădina iubirii*, *Vânătoare de lei*, *Bacchanalele*). A pictat şi portrete, autoportrete, nuduri, peisaje şi naturi statice.

Discipol al lui Rubens, *Anthonis van Dyck*, a călătorit ca şi maestrul său în Italia, unde va face cunoştinţă cu pictura venețiană şi, îndeosebi, cu pictura lui Tizian. Va deveni pictorul curții regelui Angliei, Carol I Stuart, realizând portretele reprezentanților distinşi ai aristocrației engleze.

A realizat compoziții cu subiecte religioase (*Fecioara cu donatori*, *Iisus pe cruce*, *Extazul Sfântului Augustin*), mitologice (*Jupiter* şi *Antiopa*) şi numeroase portrete, dintre care cel mai cunoscut este cel al regelui Carol I.

În Olanda marele portretist *Frans Hals* a pictat chipuri surâzătoare şi vesele, fapt pentru care a fost numit "pictorul râsului". Portretele sale se disting prin expresia dinamică, prin tonusul şi aerul spontan (*Ţiganca*, *Marele Babbe*, *Băutorul vesel* etc.)

Cursul vieții lui Hals a luat o întorsătură tragică datorită patimii băuturii, care pusese stăpânire pe el. Internat în azilul de bătrâni a pictat ultimele sale capodopere: *Regentele azilului de bătrâni* şi *Regenții azilului de bătrâni*.

Cel mai strălucit pictor olandez este *Rembrandt van Rijn* (1606 – 1669), unul dintre cei mai mari artişti ai tuturor vremurilor.

În prima parte a vieții sale, Rembrandt a avut parte de tot ceea ce-şi poate dori un om – faima de artist, o situație socială bună, dragostea soției sale Saskia şi patru copii. Toate acestea nu au ținut mult, căci moartea i-a răpit cu cruzime, în câțiva ani, soția, mama şi trei copii. De parcă nu ar fi fost de ajuns, şi-a pierdut şi averea, ajungând să cunoască sărăcia, dar şi oprobiul semenilor săi. Ultima lovitură a destinului a primit-o cu un an înainte de sfârşitul vieții sale, când şi-a pierdut şi ultimul fiu, pe Titus, cel căruia i-a făcut numeroase portrete.

Universul creației artistice a acestui genial olandez cuprinde capodopere în cadrul tuturor genurilor picturii: compoziții cu caracter mitologic şi alegoric (*Danae*, *Flora*), compoziții cu subiecte religioase (*Betsabeea*, *Samson şi Dalila*, *Întoarcerea fiului risipitor*, *Închinarea păstorilor*, *Pelerinii din Emmaus*, *Crucificarea*, *Punerea în mormânt*), compoziții inspirate din viața de zi cu zi (*Lecția de anatomie a doctorului Tulp*, *Rondul de noapte*, *Logodnica evreică*, *Sindicul postăvarilor*).

Rembrandt s-a dovedit a fi strălucitor şi în portretistică. Pictarea chipului uman devine un pretext pentru a ilustra personalitatea celor care-i pozau, pentru a le surprinde esența ființei lor profunde. Numeroasele sale autoportrete (aproape 60) dezvăluie evoluția fizică, emoțională, dar şi stilistică a artistului.

Folosind într-o modalitate proprie clarobscurul, Rembrand a reuşit să creeze în operele sale puternica impresie de tridimensionalitate a formelor; zonele acțiunii sunt puternic luminate, în timp ce restul ansamblului este cufundat în întregime.

Deşi cantitativ opera lui *Jan Vermeer* se reduce la aproximativ 30 de tablouri, ea s-a impus în istoria picturii prin poezia şi aura să magică. În tablourile sale liniştite, Vermeer pictează oamenii în spațiul lor intim, meditând sau desfăşurând activități relaxante: *Femeie scriind o scrisoare*, *Dantelăreasai, Lăptăreasa.*

2.4. Franța

Barocul din Franța nu este atât de dinamic ca cel din alte părți ale Europei şi s-a manifestat mai pregnant în arhitectura din timpul lui Ludovic al XIV-lea. În stil baroc, de exemplu, este executată fațada dinspre grădină a palatului de la Versailles, proiectată de *Louis Le Vau* şi *Jules Hardouin Mansart*.

În domeniul picturii s-a remarcat *Nicolas Poussin*, care dezaproba arta senzuală şi emotivă a lui Rubens.

3 Stilul Rococo

Apărută în secolul al XVIII-lea în timpul domniei lui Ludovic al XV-lea, arta rococo s-a manifestat mai întâi ca o manieră decorativă pentru interioare. Diversele elemente decorative folosite alcătuiesc scena cu un ritm întrerupt, agitat, care nesocoteşte legile simetriei şi echilibrului din decorațiile de interior plăsmuite până atunci.

Cuvântul rococo este de origine franceză – *rocaille* – şi înseamnă piatră spartă cu formă neregulată. Această denumire a fost aplicată, în mod ironic, formelor asimetrice, bazate pe sinuozități, ale noului stil artistic.

Fațadele clădirilor rococo, ca şi interioarele, sunt ornamentate cu sculpturi reprezentând plante, flori, cochilii, figuri omeneşti, animale, imagini mitologice, tratate ca motive decorative. Grația acestui stil cu linii sinuoase este evidentă în *salonul oval* al palatului Soubise, realizat de *Germain Boffrand*.

Semnificative pentru arhitectura în stil rococo sunt palatele *Micul Trianon* de la Versailles, *Sanssouci* (Postam, lângă Berlin), *Zwinger* (Germania), *Belvedere* (Viena), Palatul de reşedință de la *Würzburg* (Germania), precum şi palatele din *Leningrad* printre care, vestit este palatul *Muzeului Ermitaj*.

Pictura franceză a secolului al XVIII-lea este marcată de personalitatea lui *Antoine Watteau* (1684 – 1721), care a folosit un colorit cald şi o tuşă amplă. Compozițiile sale conțin subiecte legate de serbări câmpeneşti, teme militare (*Îmbarcare pentru Cythère*), personaje din saloanele şi parcurile pariziene.

Adeptul înflăcărat al lui Walteau a fost *François Boucher* (1703 – 1770), pictor de scene pastorale şi mitologice (*Doamna de Pompandour*), *Pastorala* pictată pentru Hotel de Soubise.

Şi în artele decorative, care cunosc o dezvoltare însemnată,modelele rococoului sunt preluate în realizarea mobilierului, în tapiserie, orologeria de artă, ceramică şi porțelan. Bijutierii *Germain*, tată şi fiu, sunt creatorii celor mai frumoase piese rococo.

Mobilierul în stil Ludovic la XV-lea se particularizează prin folosirea liniei curbe şi prin subțierea părților portante. Au fost făurite piese de mobilier din specii valoroase (lămâi, acaju, palisandru, trandafir lucrate masiv sau din placaj).

4. Neoclasicismul. Romantismul. Realismul

4.1. Neoclasicismul

În jurul anului 1750, ca urmare a descoperirii oraşelor romane Herculanum şi Pompei, arta clasică antică este redescoperită. Ornamentarea excesivă specifică stilului rococo nu mai satisface gusturile artistice de la sfârşitul secolului al XVIII-lea

şi începutul secolului al XIX-lea. Studiile teoretice privitoare la arta veche greacă şi romană trezesc interesul pentru formele artistice echilibrate şi pentru o ornamentaţie simplă, elegantă şi armonioasă.

Franţa. Personalitatea reprezentativă a neoclasicismului francez a fost *Louis David* (1748 – 1825), care consideră că scopul picturii este unul educativ, ea având rolul de a dezvolta conştiinţa civică.

David şi-a pus arta atât în slujba Revoluției Franceze, dar şi în susținerea lui Napoleon. După Restaurație el este exilat ca părțizan al împăratului şi ca inamic al lui Ludovic al XVI-lea, petrecându-şi ultimii ani ai vieții la Bruxelles.

Pictura lui David este severă, lipsită de senzualism, menirea ei fiind una moralizatoare. În concepția să arta este ceva grav, nu un mijloc de detectare. Abordând genul istoric, David pictează episoade din Revoluția franceză (*Marat asasinat*) şi din timpul lui Napoleon (*Napoleon pe muntele Saint Bernard*, *Încoronarea lui Napoleon*).

Compoziția prin care s-a delimitat clar de estetica rococo-ului este *Jurământul Horaților*. Lucrarea este sobră, tonurile folosite sunt întunecate, iar perspectiva este construită în mod rațional. Subiectul este inspirat din istoria romană dintr-o povestire a lui Titus Livius în care se vorbeşte despre cei trei frați Horați aleşi ca reprezentanți ai Romei în lupta cu cei tei frați Curiați, reprezentanți ai oraşului Alba. Tabloul înfățişează momentul în care tatăl le cere celor trei fii ai săi să jure că vor lupta punând mai presus de orice sentimentul onoarei şi al patriotismului.

Discipol al lui David, *Jean August Dominique Ingres* (1780 – 1867) acordă o importanță deosebită desenului ca mijloc de expresie. Era convins că dacă un lucru este bine desenat, va fi totdeauna destul de bine pictat.

Lucrarea lui Ingres, *Marea Odaliscă*, înfățişează o luminoasă apariție de trup femeiesc, realizat în manieră neoclasică. Forma siluetei este alungită şi abstractizată şi creează impresia că ar fi o sculptură.

Nu numai în pictură, ci şi în sculptură se urmăreşte simplificarea temelor, "suprimarea din atitudini a tot ce dă impresia unei mari agitații sufleteşti, renunțarea la traducerea pasiunilor prin mişcări dezordonate."

Se acordă importanță preciziei contururilor figurilor sculptate şi se realizează opere inspirate din antichitate, dar cu aluzii la contemporaneitate. Această revenire la modelele antice apare în lucrările lui *Jean Baptiste Pigalle* sau ale lui *Antoine Houdon*, autor – printre altele – al unui bust al lui Voltaire, aflat la Academia franceză.

În ceea ce priveşte arhitectura stilului neoclasicist, ea se bazează pe ordinile clasice redescoperite datorită săpăturilor arheologice. Au fost construite arcuri de triumf (Caroussel, L'Etoile), biserici după modelul templelor romane (La Madelaine), Teatrul Mare din Bordeaux şi Odeon din Paris.

Arhitectul francez Jacques Germain Soufflot (1713 – 1780) reconstruieşte în stilul neoclasicist biserica Sainte Genevieve din Paris, transformată la Revoluție în actualul Panteon, compusă dintr-o navă centrală şi două nave laterale. Construită pe un plan în cruce greacă, clădirea are o fațadă compusă dintr-un peristil cu coloane dorice susținând un fronton triunghiular, două clopotnițe cu două etaje (distruse după

1791), un dom cu trei cupole de piatră şi un tambur înconjurat de o rotondă de tip peripter.

În Italia s-a afirmat *Antonio Canova* (1757-1822) care a sculptat scene inspirate din mitologie, dar şi foarte apreciatul sculptor danez Berthel Thorvaldsen (1770-1844).

În Germania, în stil neoclasic este poarta Brandenburg de Gottard Langhans, iar în Rusia, la Sankt Petersburg, muzeul Ermitaj.

4.2. Romantismul

La sfârşitul secolului al XVIII-lea a început să se manifeste o mişcare literară şi artistică contrară principiilor semnalate în clasicism. Romanticii acordă întâietate afectivităţii şi imaginaţiei, în detrimentul raţiunii.

În ce priveşte atitudinea artistului romantic faţă de natură, aceasta este mult diferită de aceea a unui clasic. Pentru un clasic natura este un tot armonios; pentru un romantic ea este ceva haotic şi fără limită.

Spre deosebire de clasici care separau artele şi genurile artistice, romanticii amestecă artele între ele şi genurile în cadrul aceleiaşi arte.

Romantismul favorizează apariţia sentimentelor naţionale şi interesul pentru cunoaşterea specificului diferitelor popoare. De asemenea el exaltează individualismul şi puterea sensibilităţii şi a imaginaţiei.

După perioada de ateism a Revoluţiei franceze, romantismul reînvie sentimentele religioase.

Pictorii romantici întrebuinţează culoarea locală, adică aceea reală a obiectului de pictat, neinfluenţată de alţi factori. Tuşele trasate sunt accentuate, ceea ce face ca lucrările să dobândească mai multă prospeţime, expresivitate şi strălucire.

În pictura franceză deplasarea spre romantism se face progresiv prin apariţia, în arta elevilor lui Louis David a unor elemente diferite de preceptele artistice ale acestuia.

Elemente romantice pronunţate apar la *Theodore Géricault* (1791-1824) pictor de formaţie neoclasică.

Prima sa lucrare, *Ofiţer de gardă călare şarjând*, reprezintă în mărime naturală comandantul de oşti, care îşi întoarce capul şi ridică sabia îndemnând soldaţii la luptă. Calul, ridicat în două picioare, este surprins într-o stare de încordare, de avânt.

Pentru acest tablou care anunţă maniera romantică de a picta, Géricault a câştigat medalia de aur acordată de Salonul de la Paris.

Şeful curentului romantic în pictură a fost însă *Eugène Delacroix* (1789-1863).

Subiectele sale sunt inspirate din istoria Franţei, din luptele de apărare a Greciei împotriva otomanilor, din literatura marilor clasici. A pictat şi portrete ale unor personalităţi renumite, precum cel al scriitoarei George Sand şi al lui păgânini.

Opera care l-a lansat ca pe un mare artist, considerată ca o capodoperă a picturii universale este *Dante şi Virgiliu în Infern*, cunoscută şi cu numele de *Barca lui Dante*. Tabloul al cărui subiect este inspirat din *Divina Comedie* a lui Dante Alighieri, îl înfăţişează pe poetul Virgiliu.

Delacroix este un bun desenator, dar şi un mare colorist. Pentru el, culoarea este esenţialul unui tablou. El crede că fiecărei culori îi corespunde un sentiment (roşul trezeşte pasiunea, albastrul evocă tristeţea etc.) legând de culoare o noţiune sentimental-morală. Foloseşte tonuri vii şi contureazǎ formele din raporturi cromatice.

Pictorii francezi au fost mult influenţaţi de pictura engleză, în care peisajul nu mai este folosit ca decor, aşa cum era în clasicism, ci este un peisaj-emoţie.

John Constable (1776-1837) este autorul unora dintre tablourile cele mai tulburătoare pe care le cunoaşte peisajul secolului al XIX-lea. Felul în care acest pictor englez a redat natura în pânzele sale a avut o influenţă deosebită şi asupra artei continentale.

Un motiv preferat al lui Constable, pictat pe vreme de furtună, sau sub cerul senin este *Golful Weymouth*. Astfel, "pictorul reuşeşte să sugereze în acelaşi timp ceea ce este permanent în natură şi ceea ce variază în funcţie de anotimpuri, de orele zilei."

Peisajele romantice ale lui William Turner (1775 – 1851)sunt adesea privite ca precursoare ale impresionismului prin modul de a sugera lumina şi atmosfera.

Turner abordează teme mitologice, istorice, din contemporaneitate, din natura engleză şi a altor ţări.

Lucrând în ulei sau acuarelă, el face din peisajele sale pretexte pentru jocuri de lumină. Lucrările din ultima parte a vieţii sale par adevărate abstracţiuni pentru că în ele formele materiale sunt dizolvate în strălucirea luminii sau în ceaţa irizată.

În Spania o considerabilă influenţă a exercitat *Francesco de Goya y Lucientes* (1746 – 1828). Ca pictor de curte a executat portrete oficiale (familia regală a lui Carol al IV-lea) şi portrete ale marii aristocraţii(Ducesa de Alba, Doctorul Peral, Femeia cu Evantai). Însă cele mai renumite lucrări ale sale sunt inspirate din viaţa poporului spaniol, redând oameni reali în scene idilice sau câmpeneşti. În ciclul de gravuri intitulat *capriciile* a redat corupţia aristocraţiei spaniole. Revolta împotriva stăpânirii franceze şi solidarizarea cu războiul de rezistenţă populară sunt zugrăvite dramatic în celebrele lucrări Doi Mai, Trei Mai, Dezastrele războiului.

4.3. Realismul

Apariţia curentului realist în artele plastice este în corelaţie cu mişcările revoluţionare din secolul al XIX-lea, dar şi cu dezvoltarea ştiinţifică şi tehnică care a produs şi modificări de ordin social.

Arta realistă a respins subiectele preferate de neoclasicism şi romantism, cum ar fi cele mitologice, de exemplu, şi s-a aplecat asupra realităţii de zi cu zi. În locul apelului la fantastic, lirism şi idealizare, artiştii recurg la observaţie, experienţă şi informaţia documentară.

În Franţa, realismul în artele plastice se dezvoltă mai mult în *pictură*. Şeful şcolii realiste este *Gustave Courbet* (1819-1877). Atras la început de romantism, în scurta vreme găseşte nesatisfăcătoare idealurile acestui curent artistic şi începe să promoveze o artă militantă, inspirată din viaţa reală.

A pictat subiecte inspirate din viaţa ţăranilor din mediul său natal. Reprezentativ este tabloul *Înmormântarea de la Ornans*, care a scandalizat comisia

ce decidea primirea operelor la Salonul anual de la Paris. I s-a reproşat lipsa de gust şi imoralitatea subiectului, deoarece Courbet pictase oamenii aşa cum erau ei, copleşiţi de o durere sinceră şi demnă, deloc idealizaţi şi aşternuse pasta pe pânză cu cuţitul, nu cu pensula.

Admirabile sunt şi lucrările sale *Întoarcerea de la conferinţă*, *Domnişoarele de pe malul Senei*, *Toaleta căsătoriei* şi *Vânătoarea de grâu*.

Opera capitală a lui Courbet este *Atelierul*, caracterizată de autor ca fiind o "alegorie reală, determinând o fază de şapte ani din viaţa mea artistică".

Şcoala de la Barbizon Lângă pădurea Fontainbleau din preajma Parisului, în satul Barbizon se întâlnea un grup de pictori peisagişti printre care *Théodore Rousseau*, *Jean François Millet* şi, adesea, *Camille Corot* şi *Gustave Courbet*. Aici au lucrat şi doi dintre cei mai buni pictori români – Nicolae Grigorescu şi Ion Andreescu.

Pictorii de la Barbizon erau fascinaţi de frumuseţea naturii, care devine pe de-a-ntregul subiectul tabloului. Ei înfăţişează luminişurile din pădure, locurile în care vin să se adape turmele, lanurile de grâu, dar şi aspecte reale ale vieţii de la ţară. Pictează cu tuşe spontane care contrastează între ele şi încearcă să redea intensitatea luminii.

Fascinat de peisajul de la Barbizon, *Rousseau* rămâne aici până la sfârşitul vieţii sale ducând o viaţă de adevărat ţăran şi pictând priveliştea de aici.

Fire meditativă, gravă, religioasă, *François Millet* este pătruns de poezia şi gravitatea vieţii de la ţară. Stabilit la Barbizon, pictează ţăranii prinşi de ocupaţiile lor zilnice. Tablourile sale produc o impresie puternică fiindcă, deşi Millet este un realist, el încarcă imaginea cu o emoţie puternică, transfigurând realitatea. Celebră este lucrarea sa, *Culegătoarea de spice*, care reprezintă trei femei sărace din sate adunând spicele rămase în urma secerătorilor.

Honoré Daumier (1808-1879) este unul dintre realiştii iluştri ai secolului al XIX-lea. În prima parte a vieţii sale a fost atras de caricatură şi de tehnica litografiei. După patruzeci de ani descoperă plăcerea de a picta. În tablourile sale redă muncitori, bărbaţi şi femei (*Spălătoreasa*), scene de călătorie (*Vagonul de clasa a III-a*), aspecte dramatice din viaţa socială (*Emigranţii*).

Litografia este pentru Daumier, ca şi pentru alţi artişti, o modalitate de expresie nouă. El a executat în această tehnică mai multe cicluri satirice având ca subiect racile sociale şi moravurile timpului său. Pentru una din lucrările sale, *Gardantua*, în care ironiza lăcomia regelui Louis Philippe a fost condamnat la închisoare şase luni.

Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875) este unul dintre cei mai renumiţi peisagişti din secolul al XVIII-lea. Îşi lucra tablourile la faţa locului, în mai multe şedinţe sau în atelier, prelucrând notele luate anterior.

Încercând să transpună în culori stările sufleteşti, Corot a folosit o rafinată tehnică picturală, întrebuinţând tonuri intermediare, luminoase, aşternute pe pânză într-o pensulaţie largă. Prin paleta să luminoasă, el anunţă impresionismul.

Cel mai renumit reprezentant al sculpturii realiste este August Rodin (1840 – 1917).

VI. ARTELE DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA ÎN EUROPA

1. Impresionismul

A apărut la Paris în deceniul al şaptelea al secolului al XIX-lea ca o artă nouă în care pictorii prezentau realitatea aşa cum apărea ea simțurilor şi sensibilității lor. Picturile impresioniste redau impresia artistului despre obiectele reale şi despre lumea înconjurătoare cu ajutorul culorii şi a luminii create prin culoare. Unul şi acelaşi obiect, reprezentat sub diferite aspecte după orele zilei, apare diferit, fiindcă artiştii nu mai sunt preocupați de forma lui sau de materia din care este făcut acesta. Obiectele sunt pictate cu pete variate de culoare în funcție de lumina solară care cade pe suprafețe şi volume, diluând contururile şi făcând să dispară detaliile.

Pictorii impresionişti sunt interesați de strălucirea şi vibrația luminii prin culoarea care încântă ochiul şi reține privirea, traducând în acest fel stări sufleteşti. Ei redau în pânzele lor propriile impresii şi trăiri la un moment dat în fața obiectului şi a naturii.

Deşi o operă impresionistă pare a fi spontană, ea este, în fapt, rezultatul unui întreg proces de gândire şi presupune mult meşteşug.

Pictorii impresionişti au inovat pictura căutând perfecționarea coloritului. Ei au reuşit să redea prin tuşe aşezate în direcții diferite pe pânză impresia de fluturare, de vibrație, de viață, au descompus lumina aşa cum cădea ea şi obiecte şi au folosit acorduri de culoare prin contraste sau amestecuri optice.

Trecerea de la realism către impresionism s-a făcut către 1860-1865 datorită faptului că artiştii care căutau să se elibereze de rutina academică au făcut cunoştință cu stampele japoneze. Aceste gravuri în lemn în culori, apărute mai ales în ceainăriile din Londra şi Olanda, tratau subiecte cu totul diferite de cele la care se opreau în mod obişnuit pictorii europeni. Denumirea japoneză a acestor stampe s-ar traduce la noi prin ceva analog cu expresia „viața care trece”. La fel de interesant era şi modul original cum japonezii puneau în pagină, adică prezentau compozițiile lor. Ei aşează oamenii şi obiectele la întâmplare, indiferent de situația personajelor unele față de celelalte. O altă însuşire a acestor gravuri este armonia curioasă şi cu totul fermecătoare a coloritului lor.

Artiştii care vor urma grupul impresioniştilor se găseau în anul 1863 grupați în faimosul Salon al Refugiaților. Lucrările lor fuseseră respinse de juriul Salonului Oficial din Paris pe motiv că acestea nu răspundeau principiilor eterne ale artei şi că autorii lor au o atitudine aproape indecentă în materie de estetică. Aceşti artişti respinşi, printre care Claude Monet, August Renoir, Paul Cezanne, Edgar Degas etc., erau tocmai cei care vor face celebră epoca în care trăiesc. Ei îşi vor expune lucrările în sălile fotografului Nadar, situat chiar la vecinătatea Salonului Oficial.

Denumirea de impresionism, întrebuințată pentru prima dată în derâdere cu ocazia acestei expoziții de criticul Louis Leroy, a fost sugerată în urma cercetării unei lucrări a lui Claude Monet, intitulată „Impresie – răsărit de soare”.

Edouard Manet (1832-1883). Este artistul la care pentru prima dată principiile clasice în artă se înfruntă şi se acordă cu tendințele înnoitoare. Parizian aparținând înaltei burghezii, Manet a întreprins pentru formația să profesională

călătorii în Olanda, Germania, studiind pictura din aceste ţări (în special Rembrandt şi Franz Hals). Întors la Paris, copiază la Luvru capodopere de tot felul, în special capodopere ale veneţienilor şi spaniolilor (Velasguez) rupând astfel cu tradiţia coloristică franceză. *Pictez ce văd* avea obiceiul să spună, încercând să sugereze aparenţa vieţii.

În 1863, Manet trimite la Salon tabloul care, prin scandalul pe care-l provoacă, este poate cea mai cunoscută dintre operele sale *Dejunul pe iarbă*. Ca subiect, acest tablou prezenta două femei dezbrăcate şi doi bărbaţi îmbrăcaţi ca de oraş în mijlocul unui peisaj cu arbori, la marginea unei ape. Tabloul a produs o mare indignare, pentru că arta lui Manet refuza convenţionalismul, era sinceră şi traducea imediat senzaţiile vizuale ale pictorului, vibraţiile luminii pe corpul femeii proaspăt ieşită din apă.

Un alt tablou primit la Salon în 1865 - *Olimpia* - a fost defăimat cu epitete şi mai necruţătoare.

Lucrarea reprezintă un nud, o femeie întinsă pe pat, lângă care stă o pisică neagră. O negresă oferă femeii un buchet de flori. Publicul a detestat în această lucrare desenul brutal, absenţa modelului (tehnica de a reda diferenţele de nivel de pe suprafaţa corpului) dar mai ales cruditatea luminii.

Manet începe să picteze şi ceea ce se petrece pe stradă, la o cafenea, la un spectacol, în baruri, în localurile de petrecere, pe ţărmul mării.

Către sfârşitul vieţii, bolnav şi silit să nu părăsească casa, pictează femei şi flori, mai ales în pastel.

Arta lui Manet s-a rupt de normele tradiţionale şi a deranjat sentimentele şi opiniile publicului incapabil de a înţelege şi aprecia. Marea noutate pe care a adus-o Manet în pictură este redarea luminii prin culoare. Diferenţele dintre părţile întunecate şi cele luminate nu sunt redate prin raporturi de lumină şi umbră ci printr-un raport de valori de tonuri.

Claude Monet (1840-1926). Este socotit şeful curentului impresionist în pictură. Lucrarea să *Impresie răsărit de soare* a însemnat în artă o rupere de tot ceea ce se făcuse până atunci. Tabloul redă în culori transparente şi trăsături fine atmosfera răsăritului în portul Le Hâvre (din nordul Franţei). Lumina portocalie a soarelui este redată prin câteva linii pe griul albăstrui al apei şi al cerului. Catargele şi conturul bărcilor care se dezvoltă în ceaţă imprimă dinamism imaginii de ansamblu.

Pictând peisaje, Monet îşi alege acele teme în care pământul, apa şi lumina se găsesc împreunate, astfel încât să se simtă efectele unuia asupra celuilalt.

După 1890, în opera lui Monet apar *seriile*: seria clăilor de fân, a catedralelor, seria vederilor Parlamentului din Londra, ale podului peste Tamisa, ale gării Saint Lazare. Acestea sunt pictate la diferite ore ale zilei, sub aspecte schimbătoare ale cerului şi ale luminii.

Către 1900 Monet a devenit un pictor celebru, tablourile sale intrau în colecţiile cele mai cunoscute şi ajunsese bogat el care fusese destul de sărac. Îşi cumpără o vastă proprietate la Ginerny pe care o transformă într-o grădină feerică. Instalează apă, punţi rustice, lacuri în care cresc nuferi. În tot acest timp el pictează cu pasiune motivul acestei flori.

Frédéric Bazille (1841-1870). Era un meridional protestant şi aparţinea unei familii cu stare, fapt ce-i permitea să-l ajute material şi pe Monet care era sărac. Dacă n-ar fi murit atât de tânăr, talentat şi ambițios cum era, Bazille ar fi ajuns mult mai departe în artă.

Deşi a fost admis la Salon la o vârstă foarte fragedă şi a fost chiar medaliat, a ajuns să facă şi el parte din *grupul refuzaților*.

Problemele ce-l pasionează pe Bazille sunt legate de redarea luminii, a efectului ce-l produce asupra obiectelor din natură sau dintr-un interior.

Unele dintre tablourile sale (*Femei în grădină*) tratează problema portretelor unui grup de persoane reunite pe o terasă, în aer liber.

Bazille îşi câştigă un loc strălucit printre tinerii pictori din Paris. Plecat la război ca voluntar, la 1870, are nenorocul să cadă într-una din ultimele ciocniri cu inamicul, câteva ore înainte de încheierea armistițiului.

Camille Pissaro (1830-1903). S-a născut în Insulele Antile, iar la vârsta de 25 de ani vine la Paris pentru a-şi completa studiile. La început a fost admirator al lui Courbet şi al lui Corot. Devine elev al celui din urmă care ocupa atunci în peisajul francez un loc excepțional.

Pissaro e o natură duioasă şi duioşia să îl poartă către subiectele în legătură cu natura. Ceea ce-l interesează însă nu sunt simple peisaje ci urma mâinilor şi activităților omului. Stabilit la țară pictează scene din viața şi munca țăranilor (*Strigătoare de recoltă*, *Croitoreasa la fereastră*). A mai realizat şi portrete, naturi moarte şi nuduri.

A redat cu o deosebită măiestrie aspectele din piețele publice, marile bulevarde şi clădiri, biserici, în tablouri luminoase. Satul în care locuia fiind invadat de armatele prusiene, Pissarro fuge împreună cu Monet la Londra. În contact cu arta peisagiştilor englezi (Turner) paleta să se luminează şi mai mult, creează tablouri cu efecte aurii ori argintii. Reîntors în patrie, după 1880, Pissarro a pictat întinderi verzi, pomi înfloriți, lanuri de grâu.

Alfred Sisley (1839-1899). Este englez, însă născut şi trăit în Franța. Pictor peisagist, de mare sensibilitate, el a reuşit să redea în pânzele sale scânteierea apei de pe suprafața unui lac sau freamătul frunzelor răscolite de vânt sub lumina strălucitoare a razelor de soare. (*Alee din pădurea de la Celle* – Saint Cloud).

August Renoir (1841 – 1919). Deşi s-a format în apropierea pictorilor impresionişti, a manifestat totuşi o independență față de acest curent artistic, deoarece, folosind diviziunea tonurilor, a rămas credincios desenului cu ajutorul căruia modelează imaginea pictată. În compozițiile sale a înfățişat dragostea de viață şi bucuria tinereții. Renumite sunt *Loja*, *Bal la Moulin de la Galette*, *Drum urcând prin iarbă*, *Femeia în barcă* ş.a.

2. **Neoimpresionismul** (sau **divizionismul**)

Acest termen a apărut pentru prima oară într-un articol din revista *L'Art Moderne* care se edita la Bruxelles. Artiştii acestui curent, deşi plecau de la concepția impresionistă, criticau lipsa caracterului nesistematic al acestei arte, precum şi completa dispariție a formei, fapt ce ducea la imposibilitatea de a distinge obiectele.

Analizând ceea ce văd şi ceea ce reprezintă neoimpresioniştii fac distincţie între culoarea locală a obiectelor şi culoarea lumină (reflexele de culoare) ca şi între reacţiile unei culori asupra alteia. Însă, faptul că neoimpresioniştii au exagerat în ceea ce priveşte tehnica (compoziţii bine construite, geometrizate) a dus la formarea unei arte savante şi corecte lipsită de emotivitatea şi sinceritatea impresionismului.

Reprezentanţi importanţi: *Gorges Seurat* (1859-1891) şi *Paul Signac* (1865-1935)

3. Postimpresionismul

Printre impresionişti s-au găsit pictori pe care doctrina şi practica ortodoxă nu-i mai satisfăcea pe deplin. Ei se desfac de grupare în vederea unei exprimări mai sigure, mai complete, mai unitare şi mai plastice. De la trăsăturile dominante ale impresionismului se vor retrage treptat doi artişti, şi anume, Renoir şi Degas.

Edgar Degas (1834-1917) este unul dintre pictorii cei mai îndrăzneţi şi mai originali ai secolului al XIX-lea. A avut o viaţă lungă dar şi dificilă. Încă de tânăr el începe să-şi piardă vederea şi la bătrâneţe devine orb. Datorită bolii sale care evolua necruţător este nevoit să părăsească pictura în ulei, care era mai delicată şi necesita o observaţie atentă, şi o înlocuieşte cu pastelul, conceput ca un desen în linii tari, cu creioane colorate, iar în cele din urmă cu sculptura.

Analizând evoluţia întregii sale cariere, suntem frapaţi de două însuşiri: mai întâi o indiferenţă totală faţă de natura care i se părea ca ceva etern şi invariabil, şi apoi curiozitatea pasionată pentru om, pentru viaţă sub toate formele ei. De aici, ca o consecinţă, frecvenţa portretului în arta lui Degas, a portretului care devine o cronică a vieţii prezente.

Degas este însă impresionist prin subiectele abordate. Găsim în pictura să dansatoare, scene din teatru şi muzicanţi de orchestră, modiste, jochei, scene de circ, spălătorese, o serie extrem de bogată de femei la toaletă, până şi pensionarele caselor de toleranţă. Degas este impresionist şi prin linia desenului său, dar el vrea să ne dea şi iluzia rapidităţii gesturilor personajelor sale. Aici apare una dintre deosebirile dintre el şi impresionişti pentru că el nu vrea să obţină această iluzie printr-o tehnică stenografică ci, din contra, printr-un procedeu potolit, lung, repetându-se, dezvoltându-se pe încetul.

Paul Cezanne (1839-1906). Este una dintre personalităţile cele mai discutate din istoria picturii, în jurul căreia s-a construit o interesantă legendă. Atât omul Cezanne, cât şi opera sa, precum şi părerile sale despre artă au fost susceptibile de cele mai deosebite interpretări.

Câtva timp, Cezanne a lucrat cu impresioniştii, dar i-a părăsit repede luând o atitudine critică. Admirând faptul că acest curent artistic luminase paleta, nu agrea senzualismul impresionist şi condamna dizolvarea formei obiectelor prin tehnica impresionistă. Lumea exterioară apare în pânzele lui Cezanne ca o arhitectură şi nu ca o ceaţă de lumină.

Considerând că lumina nu poate fi transpusă în pictură, ci doar reprezentată, sugerată ori aproximată prin culoare, Cezanne trece la o pictură realizată pe armonii cromatice sau pe opoziţii de culori calde şi reci.

A pictat portrete perfect închegate, sculpturale, cu forme disciplinat organizate, peisaje cu un orizont adânc, mult aerate şi cu o compoziţie solid construită, naturi moarte în care totul este chibzuit şi aranjat ca într-o arhitectură desăvârşită.

Paul Gauguin (1848-1903). Şi la Gauguin, omul şi artistul sunt inseparabili. Viaţa lui a căpătat la un moment dat o stranie turnură pentru că Gauguin s-a refugiat în insulele Pacificului. S-a instalat în Tahiti, în mijlocul indigenilor, departe de orice european, iar natura şi oamenii de aici i-au sporit puterea creatoare.

De la impresionişti, Gauguin a preluat luminarea paletei dar a evitat rezumarea la senzaţie.

Din punct de vedere tehnic, viziunea lui Gauguin a fost mai mult decorativă; a întrebuinţat culori vii pe care le-a întins pe suprafeţe mari, în puternice contraste.

În anii 1891-1893, când a locuit în Tahiti, a redat în pânzele sale inocenţa omului simplu. A creat personaje imobile, cu feţe nemişcate, statice, cu gesturi încremenite, prinse parcă în momentul în care gândesc, pătrunse de ceea ce fac. Exemplu: *Când se căsătoreşte*, *Pastorală tahitiană*, *Femei din Tahiti* etc.

Vincent van Gogh (1853-1890). În scurta să activitate, deoarece a lucrat efectiv doar cinci ani (1885-1890), el a lăsat o operă considerabilă, de o mare valoare. A avut o viaţă agitată şi plină de neajunsuri. Opera să este incontestabil producţia unui om anormal, prilej pentru mulţi de a reflecta asupra relaţiei dintre geniu şi nebunie.

Pictorul a acordat o mare importanţă cromaticii tablourilor, dând o intensitate, nemaiîntâlnită până la el, roşului, verdelui, albastrului, galbenului şi portocaliului.

Originar din Olanda, vine la Paris în 1886 şi aici este influenţat de gravurile japoneze şi de impresionişti. Plecând de la ceea ce vedea, el a exagerat formele şi a îndepărtat detaliile.

Treptat linia tablourilor sale devine unduitoare exprimând nelinişte şi teamă lăuntrică. Morfologia operei sale se realizează astfel pe o dominantă de curbe (*Grâu galben cu chiparoşi*, *Noaptea înstelată*). Aceasta este faza de creaţie a lui Van Gogh în care se vede apariţia curentului expresionist.

Înspăimântat de accesele de epilepsie şi nebunie, din ce în ce mai dese, la 37 de ani, Van Gogh s-a sinucis.

Henry de Toulouse-Lautrec (1864-1901). S-a făcut mai ales ecoul lumii şi al moravurilor pariziene. Preocupat de descifrarea fiinţei umane, el surprinde oamenii în atitudini şi cu gesturi ca într-un instantaneu, în ceea ce au ei mai caracteristic. A redat actori de cabarete, actori şi cântăreţi de cafe-concert, de circ, medici, sportivi, aspecte din sălile tribunalelor, portrete.

A făcut şi diferite afişe în tehnica litografiei folosind din plin experienţa artiştilor de stampe japoneze.

VII. ARTA UNIVERSALĂ ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA

La începutul secolului al XX-lea, în Europa şi mai ales în Franţa, se constată în domeniul artelor tendinţa de exprimare într-un nou limbaj plastic. Astfel, în arhitectură încă din doua jumătate al secolului al XIX-lea începuse să se folosească fierul ca material de construcţie. Una din realizările îndrăzneţe alcătuită din structură metalică este *Tour Eiffel*, lansat la Expoziţia Universală din 1889.

Reînnoirea artistică din domeniul arhitecturii se observă şi la Barcelona, unde *Antonio Gaudi*, folosind îndeosebi liniile curbe, construieşte Catedrala *Sagrada Familia* şi casele *Guell*, *Battlo* şi *Mila* într-o manieră hiperbarocă.

În Germania şi Austria arhitecţii protestează împotriva utilizării excesive a liniei curbe şi optează pentru forme pătrate şi o decoraţie simplă.

Nu numai limbajul arhitectural este supus transformării, ci şi cel al picturii şi al sculpturii. Inventarea plăcii fotografice (1839) şi apariţia fotografiei influenţează în mod decisiv evoluţia artei, determinând-o la o reconsiderare a raportului său cu realitatea şi cu actul imitaţiei. Dezvoltarea industrială, cuceririle din domeniul ştiinţei şi al tehnicii, dar şi situaţia socială şi politică îşi pun amprenta asupra artei supusă astfel la o continuă reînnoire. Se ajunge la o nemaiîntâlnită diversitate de mişcări artistice, la o explozie de categorii şi genuri.

Principalele curente artistice din arta universală a secolului al XX-lea sunt următoarele: Simbolismul, Grupul Nabis, pictura naivă, expresionismul, fovismul, cubismul, futurismul, abstracţionismul.

Simbolismul

Teoriile simboliste asupra artei au apărut în diferite reviste, începând din 1886, dintre care cunoscută este *simbolismul*. Atât literatul, cât şi artistul plastic nu-şi fac un crez din reprezentarea justă a realităţii, ci o interpretează după propria lor simţire.

Printre pictorii simbolişti amintim de **Gustave Moreau** (1826-1898), care a introdus în lucrări o tendinţă spre feerie, spre lumea eroilor din poveşti, de sfinţi şi de himere, de costumaţie bogată şi de lumini cu efecte de miraj, ceea ce face să se întrevadă un alt curent, şi anume suprarealismul.

Grupul Nabis (sau *Profeţii*) a strâns în jurul său un număr însemnat de artişti care, plecând de la impresionişti, căutau o formulă decorativă în artă.

Nabismul era mai degrabă o grupare de prieteni diferenţiaţi ca factură picturală.

Reprezentanţi: Pierre Bonnard (1867-1947), Edouard Vuillard (1868-1940), Maurice Denis (1870-1943). Termenul nabi, care înseamnă „profet" în ebraică, le-a fost atribuit de poetul Henri Cazalis, căci refuzând academismul, naturalismul şi impresionismul, ei dezvăluie un adevăr situat dincolo de simpla percepţie optică a realului. Nabiştii tratează suprafaţa tabloului în tente plate de culori pure, suprima perspectiva şi necesitatea de a da frâu liber senzaţiilor în elaborarea artei lor.

Fovismul (*fauve* = fiară sălbatică**)**. Apărut între anii 1905-1907, acest curent nu a avut de la început un teoretician anume şi nici un program precis.

Refuzând neoclasicismul şi simbolismul, precum şi impresionismul, fovismul afirmă autonomia culorii în reprezentarea spațiului. Pictorii fovişti au pus cel mai mare preț pe colorit. Fonismul „vas cu vopsea aruncat în fața publicului” (Camille Mauclair), se caracterizează printr-o distorsiune a volumelor prin refuzul culorilor fidele realității şi prin tratarea tablourilor în tente plate de culori pure, vivace, violente, puse în contraste puternice unele față de altele, ca expresie a emoțiilor pictorului. Spontaneitatea din tablourile foviştilor este o aparență deoarece ei realizează o condensare a senzațiilor prin forța construcției.

Subiectul principal al tablourilor foviste este natura dar nu interpretată în maniera impresioniştilor, ci o natură marcată de om, deşi aceasta nu apare ca atare decât rareori.

Pictura fovistă are un puternic aspect decorativ, numărul planurilor este redus, iar spațiul şi adâncimea sunt sugerate prin culoare.

Pictorii reprezentativi sunt Henri Matisse, Maurice de Vlaminck, pentru o perioadă, André Derain, Raoul Dufy, Georges Rouault, Cornelisvan Dongen.

Expresionismul

Acest curent artistic s-a dezvoltat în Germania începând cu 1905, în acelaşi timp cu fovismul în Franța. Se pare că termenul ca atare a fost utilizat pentru prima dată în 1910, la Berlin, de celebrul negustor de tablouri Paul Cassirer, pentru a califica opera pictorului Max Pechstein. Această mişcare s-a manifestat ca o reacție contra impresionismului.

Caracterele artei impresioniste s-au accentuat, mai ales, datorită dezvoltării psihologiei abisale şi a filosofiei iraționaliste.

De aceea, această artă are o încărcătură psihologică pesimistă, figura umană este descumpănită, neliniştită, reflectând astfel perioada zbuciumată de dinainte de război.

Expresionismul a înflorit, mai ales, în țările germanice şi nordice, dar a existat şi un expresionism latin, un altul slav şi unul anglo-saxon.

În Germania a luat ființă grupul „Die Brücke” („Podul”, 1905) la Dresda, fondat de patru studenți la arhitectură: Karl-Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl şi Erich Heckel. Spre deosebire de fovism, acest grup s-a îndreptat spre cercetarea tensiunilor sociale ale epocii sale.

Aşa cum o indică *Manifestul* grupării Die Brücke, artiştii mişcării „gândesc zidul ca zid, adică în culoare”. Culoarea în tente plate, rareori modulată, reprezintă forma având ca singura referință sensibilitatea artistului şi percepția sa.

Opus curentului expresionist, a apărut în Germania curentul *Noul obiectivism*, unde pictorii caută să respecte mai mult obiectele, să le interpreteze mai puțin subiectiv.

Pictura naivilor. *Pictorii naivi* nu au format niciodată un grup. Cei care i-au prezentat împreună sunt istoricii şi criticii de artă.

Arta naivă nu se limitează la Franța; ea s-a dezvoltat în țările mediteraneene: în Iugoslavia cu Ivan Generalic, în Grecia cu Theophilos, în Ungaria cu Csontvary, în Georgia cu Pirosmani. Dar Franța a oferit personalități de un foarte mare talent, cum ar fi, de exemplu, Henry Rousseau, zis le Douannier (*Vameşul*), 1844-1910, care a creat o artă de o puternică originalitate.

Caracteristic artei naivilor este sufletul artei populare şi spiritul naiv în care îşi concep arta, decorativismul şi, în general, căutarea unui fel de exprimare sincer. Arta lor, compusă din francheţe şi spontaneitate, precum cea a copiilor sau a bolnavilor mintali, sau dintr-o interpretare candidă şi monumentală de teme alegorice şi istorice, a fost remarcată şi apreciată de majoritatea artiştilor epocii. Tablourile lor au o funcţie de evadare, de falsă protecţie şi de revanşă faţă de monotonia vieţii cotidiene.

Şcoala de la Paris. În 1910 se constituie în mod spontan ceea ce criticii străini au numit *Şcoala de la Paris*, apelativ extins uneori la toţi artiştii străini sau francezi care lucrau la Paris într-un stil figurativ. Această denumire trebuie să fie rezervată însă pictorilor emigranţi, individualităţi puternice, sosiţi între 1905 şi 1913 la Paris, şi anume: *Amedeo Modigliani* (1884-1920), *Chaim Soutine* (1894-1943), *Moise Kisling* (1891-1953), *Marc Chagall* (1887-1985), *Jules Pascin* (1885-1930) şi *Tsuguharie Fujita* (1886-1968). Această generaţie, devenită legendă, a pictorilor blestemaţi, grupaţi în Montmartre şi Montparnasse, a trăit creaţia artistică în cele mai mari excese.

Cubismul. Între anii 1907-1917 şi-au făcut loc în arta europeană creaţiile de artă cubistă, practicată de un grup de artişti primiţi şi ei cu multă ostilitate de public.

Cubismul a cunoscut trei etape principale, una cezanniană, din 1907 în 1909, una analitică, din 1910-1912, şi una sintetică din 1913 până în 1914. În prima fază, cubiştii şi-au dezvoltat teoria lor despre artă plecând de la un pasaj dintr-o scrisoare a lui Cezanne, în care el afirma că natura trebuie tratată în pictură potrivit corpurilor geometrice de bază în care figurile pot fi redate, şi anume, a cilindrilor, cuburilor şi conurilor.

În faza analitică, începând să reprezezinte tridimensional obiectele şi fiinţele, pictorii cubişti le-au fragmentat, reducându-le la forme geometrice simplificate, aranjate în cadrul unor planuri înclinate din compoziţie. Paleta cromatică de care s-au folosit era limitată la cafeniu, verde şi albastru.

Cubismul sintetic a reabilitat culoarea şi textura şi a introdus formele decupate şi colajul în pictură.

Prima creaţie cubistă este tabloul *Domnişoarele din Avignon* al lui *Pablo Picasso* (1881-1973). Acest pictor genial, născut la Malaga în Spania, şi-a început cariera la nouăsprezece ani, la Paris, cu lucrări realiste. A urmat apoi, între 1901 şi 1904, *perioada să albastră*, când pictează tablouri expresioniste impregnate de melancolie (*Săracii la malul mării*, *Viaţa*, *Cele două surori*). Între anii 1905-1906 traversează *perioada roz*, pictând lucrări în care domină rozul (*Arlechinii*, *Saltimbanci cu circul*).

Contribuţia lui Picasso la arta cubistă este imensă. El a definit structura formală a acestui curent şi, pe parcursul vieţii sale, a continuat să picteze în stil cubist, alternându-l cu alte maniere.

Capodopera sa *Guernica* ilustrează un episod din războiul civil spaniol (1932) şi este un omagiu adus oraşului basc martir, distrus în întregime.

Un alt reprezentant al artei cubiste este *Georges Bracque* (1882-1963). În lucrarea sa, *Case la Estaque*, care a fost viu criticată, casele sunt reprezentate abstract, sub forme cubice, iar paleta de culori este redusă la verde închis şi bej.

Creator, alături de Picasso, al cubismului sintetic, Bracque a inserat în picturile sale, litere, note muzicale şi hârtie lipită.

Un alt nume de referinţă al cubismului este *Juan Gris* (1887-1927), spaniol de origine care, în lucrarea să *Lavaboul* a introdus chiar un fragment de oglindă. Portretul intitulat *Locuitorul din Touraine* este realizat conform regulilor cubismului sintetic. Mai târziu, Juan Gris va prefera culorile sobre specifice cubismului analitic.

Celebru este şi *Fernand Leger* (1881-1955) care a fost influenţat de principiile cubismului sintetic. În lucrările sale se văd forme mecanice, ceea ce denotă preocuparea să pentru reflectarea problematicii epocii industriale. Exceptând pictura, Leger este şi autorul a numeroase vitralii, mozaicuri, sculpturi policrome, tapiserii, obiecte de ceramică, dar şi decoratorul sălii mari a Palatului O.N.U. din New York.

Concepţia cubistă s-a extins deopotrivă la sculptură şi arhitectură. Construind o sculptură din foi de metal şi sârmă (*Chitara*), Picasso a marcat ruptura faţă de sculptura tradiţională.

Raymond Duchamp-Villon abstractizează formele eliminând detaliile descriptive şi şlefuind *suprafeţele*. Elocvente sunt sculpturile sale, *Femeie aşezată* şi *Calul-Major* – sinteză între animal şi maşină.

Cubismul a influenţat şi concepţia despre formă în spaţiul tridimensional în care operează arhitectura.

Unul dintre cei mai importanţi arhitecţi americani ai epocii moderne, Frank Lloyd Wright (1867-1959) a proiectat aşa-numitele "case ale preeriei" care cuprind elemente cubiste şi clădirea Robie House din Chicago, concepută ca o aglomerare de blocuri abstracte care ţâşnesc în direcţii diferite.

Din cubism s-au dezvoltat alte curente artistice printre care *orfismul* care accentuează primatul culorii în construcţia picturală şi *purismul*, care preconizează să redea obiectele în simplitatea şi autenticitatea ei.

Futurismul

Apărut în 1909, futurismul (*futuro* = viitor în itaiană) exprimă eforturile unor artişti italieni de a trezi Italia din apatia politică şi culturală şi de a o ralia la Europa progresivă. În acest sens, ei militau pentru o artă care să redea mişcarea, dinamismul vieţii moderne. Apologeţi ai oraşelor, ai maşinii şi ai sintezei, futurismul s-a vrut, înainte de toate, artă-acţiune.

Inspiraţi de filosofia lui Bergson, pictorii futurişti au încercat să redea mişcarea obiectelor sau a oamenilor în timp şi în spaţiu, recurgând la imagini multiple, ca în cazul unui film privit cadru cu cadru.

Cei mai cunoscuţi reprezentanţi ai artei futuriste sunt *Umberto Boccioni* (1883-1916), *Gino Severini*, *Giacomo Balla* şi *Carlo Carra*.

Teoreticianul futurismului este poetul italian Filippo Tommaso Marinetti, autorul *Manifestului futurist* care pleda pentru o artă dinamică.

Estetica futuristă lansează şi ideea unei sculpturi spaţiale în care mişcarea este redată prin întinderea volumelor.

Deşi, iniţial, arta rusă de la începutul secolului al XX-lea a fost influenţată de curentele artistice europene, se ajunge la formarea unei avangarde care va determina apariţia unor noi curente artistice. O primă reacţie împotriva estetismului şi

manierismului mişcării pur ruseşti numite Lumea Artei o constituie afirmarea unui stil primitiv rus edificator prin *Natalia Goncearova* şi *Mihail Larionov*. Moderniştii ruşi au preluat conceptele de bază din cubism şi din futurism pe care le-au înţeles şi le-au prelucrat într-o manieră proprie.

Unul dintre reprezentanţii de marcă ai avangardei ruse a fost *Kazimir Malevici* (1878-1935) care a întemeiat suprematismul.

Derivată din cubism, această orientare artistică recomandă făurirea unei arte abstracţioniste în care să se utilizeze forme geometrice simple (dreptunghiul, triunghiul, cercul şi crucea), umplute cu culoare şi aranjate pe diagonală pentru a sugera ideea de mişcare.

Aplicarea principiilor cubiste în sculptură a dus la apariţia constructivismului care s-a extins mai apoi şi asupra altor domenii artistice şi a ajuns prin reprezentanţi săi la Berlin şi la Paris. Constructiviştii au creat sculpturi prin asamblarea a diferite materiale (lemn, metal, sticlă, mase plastice) pe care le legau cu sârmă, uneori. Pentru a accentua ideea de dinamism, inserau în creaţiile lor şi unele părţi mobile. Cel mai proeminent reprezentant al constructivismului în Rusia a fost *Vladimir Tatlin* (1895-1956).

În 1920, Alexandr Rodcenko, care fondase în 1916, împreună cu Tatlin constructivismul, publică *Programul grupului constructivist*, care supune arta unor scopuri practice în numele a ceea ce numeşte el *obiectivism*. Cei doi, în numele unui ideal utopic, vor să transforme munca în artă şi arta în muncă.

Împotriva suprematismului şi utilitarismului se ridică doi artişti, *Antoine Pevsner* (1886-1962) şi fratele său *Naum Gabo* (1890-1977) care, în *Manifestul realist* din 1920, proclamă căutarea *legilor reale ale vieţii*. Nevoiţi să părăsească Uniunea Sovietică, ei se vor alătura în Occident mişcării Abstracţie-Creaţie.

De Stijl. În Olanda apare mişcarea artistică *De Stijl* care urmăreşte găsirea unor noi soluţii în arte prin logica cubismului.

Unul din exponenţii de frunte ai acestei mişcări a fost *Piet Cornelius Mondrian* (1872-1944) care a practicat un stil nonobiectiv de pictură, denumit *neoplasticism*. În pânzele sale sunt reprezentate raporturi plastice aflate dincolo de formele schimbătoare ale naturii, raporturi bazate pe verticale şi orizontale (nu şi diagonale) ce compartimentează tabloul.

Paleta să coloristică se reduce la roşu, galben şi albastru, la care se adaugă uneori albul, negrul şi griul. Lucrarea sa, *Compoziţei în roşu, galben şi albastru* este alcătuită din culori plate dispuse într-o configuraţie geometrică, reprezentată de o grilă neagră ce delimitează suprafeţele prin culori primare pure şi alb.

Naşterea abstracţionismului. Pictura abstracţionistă a apărut simultan în Rusia, cu Malevici, şi în Europa, îndeosebi în Italia, cu Alberto Magnetti.

În anii 1910, unul dintre principalele centre artistice ale Europei este München. Aici, *Wasily Kandinsky* (1866-1944), care îşi părăsise Rusia natală în 1896, fondează *Noua asociaţie a Artiştilor din München* (1909), iar cu un an mai târziu realizează propria-i *Acuarelă abstractă* şi publică lucrarea *Despre spiritual în artă*, în care exprimă necesitatea de a lucra la abstractizarea formelor.

În 1911, Kandinsky şi Franz Marc fondează grupul *Călăreţul Albastru.*

Stabilind unele analogii între pictură şi muzică, Kandinsky şi-a intitulat lucrările *Compoziţii*, *Improvizaţii*, *Impresiii,* individualizându-le printr-o numerotare cronologică. În tablourile sale, acest pictor introduce linii negre şi forme culorate şi modifică raportul figură-fond.

Între 1914-1921, Kandinsky se află în Rusia, însă neputându-se acomoda noilor condiţii de aici, acceptă să predea teoria şi pictura murală la *Bauhaus*, Şcoala de Arhitectură şi Arte Aplicate, creată în 1919 la Weimar de arhitectul Walter Gropius. Întrucât Bauhaus-ul va fi închis în 1933 de către nazişti, Kandinsky împreună cu elveţianul *Paul Klee* (1879-1940) consideră abstractizarea un proces esenţial în elaborarea artei, ceea ce explică orientarea acestei şcoli către funcţionalism şi geometrizarea formelor.

Ca şi Kandinsky, Paul Klee considera că între muzică şi pictură există o mare afinitate pe care încerca să o reprezinte în tablourile sale. Având o concepţie dinamică despre pictură, el nu a luat în considerare raporturile de volum, culoare şi formă ale obiectelor reale, stabilind raporturi noi, greu de înţeles.

Un alt abstracţionist este cehul *Francis Kupka* (1881-1957) cu lucrarea *Fuga în roşu şi albastru* şi cu a să arhitectură filosofică în care spaţiul este sugerat printr-o simplă juxtapunere a unor benzi de culoare.

Dadaismul

Între anii 1913-1922 a apărut o mişcare de idei contestatară în domeniul literar-artistic. Denumirea *Dada* a fost dată de către poetul român *Tristan Tzara*, la 8 februarie 1916, la cafeneaua *Voltaire* din Zürich. Acest nume a fost ales deschizând la întâmplare un dicţionar şi înseamnă *Căluţ de lemn*. În afară de Tzara, printre iniţiatorii acestui curent artistic au fost şi sculptorul alsacian *Hans Arp*, scriitorii germani *Richard Hülsenbeck* şi *Hugo Ball*, precum şi pictorii români *Marcel Iancu* şi *Arthur Segal*.

Manifestări ale dadaismului au avut loc aproape concomitent în Germania, în Franţa şi la New York.

Dadaiştii împing la extrem procesul de desacralizare a artei, distrugând orice noţiune de capodoperă artistică. Ei reneagă toate normele estetice, distrug funcţia de mimesis a artei şi relaţia dintre gândire şi expresie, renunţând la orice organizare a materialului artistic. Adunând tot felul de resturi aparţinând banalei vieţi cotidiene urbane, le combină la întâmplare, realizând colaje sau asamblaje legate cu sfori.

Marcel Düchamp (1887-1968), care a întemeiat aripa new-yorkeză a dadaismului a prezentat în expoziţii obiecte brute sau *de-a gata*, *redy-made*, rezolvând ironic şi brutal problema celei de-a patra dimensiuni. Spre exemplu, lucrarea să intitulată *Cu zgomot secret*, este alcătuită dintr-un ghem de sfoară între două plăci metalice prinse în şuruburi lungi.

Prezentarea, într-o expoziţie, a unui pişoar întors pe-o parte drept o operă *gata făcută*, pe care a intitulat-o *Fântâna* (1917) a provocat un adevărat scandal. Düchamp a mai lansat o provocare desenând mustăţi şi barbişon pe o reproducere a Giocondei lui Leonardo.

Alţi reprezentanţi de seamă ai mişcării dadaiste au fost *Max Ernst*, *Hans Arp* şi *Man Ray*.

Pictura metafizică

Sub acest nume este cunoscută creația artistică a pictorului *Giorgio de Chirico* (1888-1978). S-a născut în Grecia, din părinți italieni, a studiat la München filosofia lui Nietzsche, iar în 1911 îl găsim la Paris, unde îi cunoaşte pe Picasso şi Apollinaire.

Pictura lui Chirico se bazează pe imagini de vis, imagini de mister şi angoasă în fața necunoscutului. Acestea sunt redate foarte sugestiv, de exemplu, în lucrarea să *Misterul şi melancolia unei străzi*. În partea inferioară a tabloului se află silueta întunecoasă a unei fete ce aleargă cu un cerc, în partea superioară, pe diagonală, din spatele unei clădiri apare o umbră uriaşă, amenințătoare.

O creație artistică originală este cea a pictorului de origine rusă, stabilit la Paris, *Marc Chagall* (1887-1985). Acesta a realizat lucrări de factură visătoare, cum ar fi *Violonistul*, *Eu şi statul*, *Aniversarea* etc.

Suprarealismul

La 1 decembrie 1924, în primul număr al revistei *La Révolution surréaliste* a apărut *Manifestul suprarealismului*, semnat de André Breton. Termenul *suprarealism* este definit aici ca "automatism psihic pur, prin care ne propunem să exprimăm, fie pe cale verbală, fie pe cale scrisă, fie prin orice altă metodă, funcționarea reală a gândirii".

Născut din dadaism, inspirat de psihanaliza lui Freud, influențat şi de artele africană şi oceanică, suprarealismul vrea să redea realitatea visului şi a dorinței. Încercând să descifreze limbajul metaforic al inconştientului, suprarealiştii au studiat şi manifestările artistice ale oamenilor anormali şi ale copiilor.

În prima perioadă suprarealistă (1924-1928) *Picasso*, *Max Ernst*, *Miro* şi *Masson* experimentează felurite moduri de dicteu automat, pentru a permite exprimarea liberă a propriului inconştient, sub influența alcoolului, foamei sau drogurilor. Astfel ei ajung să realizeze tablouri ireale, abstracte, care reprezintă aspectele nonraționale ale subconştientului.

Începând din 1929 îşi face apariția o nouă generație de suprarealişti, cu *Yves Tanguy*, *René Magritte* (1898-1967), care îmbină umorul negru cu visul subconştient şi alătură realitatea şi reveria.

Cel mai renumit pictor suprarealist este spaniolul *Salvador Dali* (1904-1986), a cărui operă se bazează pe propria-i metodă paranoico-critică, definită ca "metodă spontană de cunoaştere irațională, bazată pe obiectivarea critică şi sistematică a asocierilor şi interpretărilor de fenomene delirante".

Tot el este şi autorul *Jurnalului unui geniu*, a *Declarației de independență a imaginației şi a drepturilor omului la propria nebunie* şi a celor *50 de secrete magice*. *Secretul nr. 43*: "A face aur cu ajutorul picturii, la propriu şi la figurat, explică de ce André Breton l-a poreclit *Avida Dollars*.

Acest extravagant artist a experimentat tehnicile cele mai diverse. În afară de pictură şi sculptură, a creat bijuterii, dar şi trei compoziții holografice. A practicat o formă de suprarealism bazată pe *procedee iluzioniste*, abordând subiecte fantastice.

Joan Miro (1893-1983) a reprezentat direcția abstractă a suprarealismului, pânzele sale fiind invadate de forme plane, organice, biologice sau de corpuri omeneşti.

Realismul

Nu toţi artiştii din primele decenii ale secolului al XX-lea s-au preocupat în exclusivitate de problemele formale. Unii dintre ei au considerat arta ca pe un instrument al criticii sociale. Astfel, în afară de arta realistă propriu-zisă apare arta realist-critică şi arta din ţările comuniste.

Între artiştii realişti se desprind numele lui *Steintein*, *Forain*, *Zille*, *Marguet*, *Vlaminck*, *Dunoyer de Segonzac*, *Suzanne Valadon*, *Maurice Utrillo*, *André Derain*.

Aceşti artişti redau în picturile lor ororile războiului, criza economică, socială, politică, dar şi morală, mizeria, foamea, viaţa străzii.

Realismul magic

Apărut la mijlocul anilor 1930, ca o sinteză între suprarealism, pictură metafizică şi realism, acest stil artistic se caracterizează printr-un realism în care apar obiecte sau situaţii bizare. Influenţaţi de existenţialismul lui Husserl, Nietzsche, Heidegger, reprezentanţii acestui curent resping realismul secolului al XIX-lea, dar şi pe cel contemporan.

În Statele Unite, unde realismul prevala asupra abstracţionismului, a apărut o orientare realistă cunoscută sub numele de *regionalism*. Unul dintre cei mai importanţi pictori regionalişti a fost *Thomas Hart Benton* (1889-1975), influenţat de tehnica fotografică şi de arta naivă.

Noua Obiectivitate

În Germania, în opoziţie cu neorealismul artei oficiale, câţiva pictori dadaişti, abstracţionişti şi expresionişti creează mişcarea *Die Neue Sachlichkeit* (*Noua Obiectivitate*),

Marcaţi de ororile războiului, aceşti pictori vor să facă din arta lor o formă de luptă dar şi un mijloc de purificare, un catharsis.

Trăind intens experienţa dură şi inumană a războiului, *Otto Dix* practica un realism al detaliului, lipsit de orice urmă de idealizare, în care îşi exprimă dezgustul în faţa violenţei. Încărcate uneori cu o doză de morbiditate, picturile sale sunt rezultatul exorcizării coşmarurilor sale. *Marele oraş*, *Scenele nocturne*, *Războiul* sunt unele dintre cele mai renumite opere ale sale.

Un alt pictor care fusese şi el rănit în război, *George Grosz* face parte din arta sa o critică necruţătoare războiului, practicând un realism extrem de dur şi încărcat de ambiguitate.

VII. Dezvoltarea artei creştine

Civilizaţia bizantină îşi datorează în mare parte trăsăturile fundamentale structurilor politice şi religioase ale Imperiului de la care îşi trage numele. Este deci legitim de a inscrie dezvoltarea artelor plastice, care au constituit cea mai izbutită şi cea mai atrăgătoare expresie a ei, între datele intemeierii şi prăbuşirii oraşului Constantinopol, capitala acestui Imperiu: noiembrie 324-29 mai 1453. Fără indoială, anumiţi istorici au preferat uneori să situeze începutul Imperiului bizantin în 395, an în care Teodosie I, murind, a lăsat Imperiul roman impărţit între cei doi fii ai săi: Răsăritul lui Arcadius, Apusul lui Honorius.

Dar, la drept vorbind, evenimentul - care odată cu trecerea timpului a căpătat în ochii noştri o mai mare insemnătate decât a avut-o în conştiinţa contemporanilor,

obişnuiţi cu asemenea impărţeli - marchează mai puţin o cotitură decât hotărârea luată de Constantin de a intemeia la ţărmul Propontidei (vechiul nume al Mării Marmara), pe locul unde se ridicase odinioară Byzantium, veche colonie a Megarei, o Nouă Romă, menită să slujească drept capitala provinciilor din răsăritul Imperiului. De asemenea, în ce priveşte sfârşitul, s-a remarcat că Despotatul Moreei, cu capitala la Mistra, nu a căzut în mâinile turcilor decât în 1460 şi că alt mic stat bizantin a rămas în picioare în jurul portului Trapezunt până în 1461. Totuşi acestea nu sunt decât nişte mărunte supravieţuiri fără semnificaţie profundă pe planul civilizaţiei.

Este evident deopotrivă că o artă nu apare pe deplin constituită încă de la naşterea statului după care îşi capătă denumirea şi că nu moare cu desăvarşire odată cu el. La început a existat o fază inevitabilă de tranziţie între arta imperială romană şi arta bizantină, fază despre care unii socotesc că s-ar fi prelungit până la moartea lui Justinian. Dar, dacă geneza artei bizantine apare mai limpede atunci când se considera perioada să paleocreştină ca o ultimă manifestare a artei romane, ar fi nedrept să nu se pună şi mai mult accentul pe tot ce a creat ea nou şi prin care mai degrabă a vestit viitorul decât a prelungit trecutul.

De asemenea, dacă tradiţia artei bizantine s-a menţinut până în miezul secolului al XVII-lea în rândul populaţiilor creştine din Balcani supuse dominaţiei otomane, în Creta pe care turcii nu au luat-o de la veneţieni decât în 1669 şi în colonia greacă din Venetia, trebuie să recunoaştem că aici nu mai găsim bogaţia de invenţie datorată sprijinului oferit de Imperiu şi că, în aceasta epocă târzie, este preferabil să vorbim despre o artă postbizantină.

1. Caracteristicile artei bizantine

Arta bizantină a purtat pecetea imperiului autocratic, creştin şi greco-oriental în sânul căruia a inflorit. Funcţia să esenţială a fost aceea de a exalta măreţia supranaturală a impăratului şi a Bisericii, de a crea cadrul somptuos în care se desfăşurau liturghiile (Semnificaţia etimologica a cuvantului liturghie, de la *leitos* = public, şi *ergon* - serviciu, operă; deci, serviciu public.) lor, de a ilustra prin imagini natura divină a misiunii lor, de a furniza obiectele necesare celebrării ritualului. Nu este o artă a raţiunii şi a realităţii, ci a transcendenţei şi a fastului, o artă care trebuia să uluiască şi să insufle respect supuşilor, credincioşilor şi popoarelor invecinate.

Acest caracter imperial este una dintre trăsăturile care o deosebesc cel mai net de celelalte arte creştine, cum ar fi cea romanică şi cea gotică.

Arta bizantină mai avea şi misiunea de a contribui la divertismentul impăratului, al membrilor aristocraţiei şi al demnitarilor Bisericii. Alături de o artă religioasă, care a predominat în chip ferm, a inflorit şi o artă profană, prea multă vreme neglijată de către istorici. În ea se observă acelaşi gust pentru lux şi materialele frumoase, ca şi fidelitatea faţă de temele mostenite de la păgânism, de care cercurile cultivate din Bizanţ nu s-au putut detaşa niciodată. Călugării, în lepădarea lor pătimaşă de lumea profană şi de valorile ei, au favorizat, în schimb, tot ceea ce constituia expresia unei asprimi inverşunate.

Arta bizantină, având drept scop să redea sensibil esenţele unei lumi supranaturale, definite printr-o strictă ortodoxie, şi trebuind să răspundă exigenţelor bine precizate ale clientelei, pentru că cei care o practicau erau departe de a se bucura

de libertatea pe care o reclamă artiştii de azi. În societatea în care trăiau, ei nu puteau nici măcar să intrevadă această posibilitate. Subiectele le erau propuse adesea până în cele mai mici amănunte; erau nevoiţi să se călăuzească după modele. Dar, inlăuntrul acestor cadre, intensitatea sentimentului i-a condus la uimitoare născociri, ţâşnite din străfundurile neliniştii lor. Ei au dobândit harul care, după expresia teologului Leontios, "ne-a făcut să pătrundem adevărurile pe care mintea nu le poate atinge ".

Unele opere vor avea o armonie şi un echilibru clasic, altele o vehemenţă patetică. Aici va predomina simţul unui colorit mângâietor, dincolo gustul pentru linia elegantă. Artei Bizanţului i se poate aplica ceea ce profesorul Mirambel a spus despre literatura acestuia: "A gândi după un model, a se elibera prin sentiment ".

Lumea Bizanţului a fost mai ales o lume a sentimentului şi a pasiunii; pasiune care a ridicat populaţia capitalei sau a oraşelor din provincie impotriva impăratului: de pildă cu prilejul exilării patriarhului Ioan Hrisostom, sau, altă dată, cu prilejul jocurilor din Hipodrom, în 532, sub Justinian; pasiune care a impins la răscoala masele populare din Egipt şi din Siria cu prilejul disputelor asupra celor două naturi ale lui Hristos: umană şi divină; pasiune care i-a impins pe călugarii ce luau parte la Conciliul din Efes, în 449, să se dedea la violenţe asupra persoanei ierarhilor; pasiune care a insufleţit lupta adoratorilor icoanelor impotriva impăraţilor iconoclaşti; pasiune care, în clipa când pericolul turc a devenit iminent, i-a făcut pe greci să se răzvrătească impotriva Unirii Bisericilor prin care impăraţii intelegeau să cumpere ajutorul Apusului. Violenţa vestitelor certuri bizantine, pe care noi, astăzi, le socotim inconsistente, întrucât nu cunoaştem profunda lor semnificaţie psihologică, este una dintre cele mai bune mărturii despre această pasiune. Aceeaşi fervoare străbate şi dă tensiune artei bizantine.

2. Arhitectura profană

2.1 Urbanismul la Constantinopol

Constantin îşi construise noua capitală pe un promontoriu de unde, ca şi la Roma, se puteau vedea, cu oarecare bunăvointa, şapte coline. El o inzestră cu cel puţin două pieţe mari cu porticuri, după o formulă pe care lumea romană o imprumutase de la Orientul elenistic. Una, pătrată, numita Augusteon, în cinstea Augustei Elena, mama împăratului, era de fapt o înfrumuseţare şi o extindere adusă Tetrastoon-ului amenajat de Septimiu-Sever în Bizanţul roman: insuşi numele de Tetrastoon arăta limpede că existase înainte o agoră inconjurată de patru porţicuri. Cealaltă piaţă, situată la vest de precedenta, primise, după tradiţia imperială, numele constructorului său - Forum Constantini. Ea era de tip oriental, cu două colonade arcuite care desenau o elipsă, ca la forul din Gerasa. Urmaşii lui Constantin, Teodosie cel Mare, Arcadiu, Teodosie al II-lea, au construit în noile cartiere ale oraşului ce se dezvolta spre vest alte foruri care par să fi fost, după tipul cel mai des intâlnit, patrulatere inconjurate de colonade: Constantinopolul va număra cel puţin şase sau şapte pieţe publice importante. Constantin mărginise cu porţicuri şi principalele străzi ale Romei Noi, după modelul a ceea ce se realizase pe largile artere ale marilor oraşe din Siria şi din Anatolia în epoca imperială romană. Aspectul climatului va face ca această formulă să se menţină în lumea bizantină. Renaşterea italiană va prelua, în acest domeniu, moştenirea Bizanţului.

Spre deosebire de multe oraşe intemeiate în epoca elenistico-romană, Constantinopolul n-a fost construit după un plan ortogonal. Traseul străzilor s-a modelat după relieful terenului. Marile străzi longitudinale, care legau forurile între ele, se indreptau de la est spre vest, urmând liniile coamelor colinelor sau adâncimea depresiunilor. Străzile transversale, adesea prevăzute cu scări cu balustrade, le uneau fără a fi paralele. Pentru construirea caselor, bisericilor şi altor monumente a fost nevoie să se amenajeze numeroase terase, ale căror ziduri de temelie s-au păstrat uneori până în zilele noastre.

De asemenea s-au clădit edificiile civile şi religioase strâns legate de existența unei capitale romane: două Senate, unul la nord de Forul lui Constantin, celălalt la est de Augusteon; un Capitoliu care, potrivit înclinării lui Constantin spre sincretism, purta în varful său o cruce. Hipodromul, început de Septimiu-Sever, a fost extins şi infrumusețat de Constantin. Mai existau două sau trei bazilici civile şi un octogon prevăzut cu pasaje boltite care, impreună cu bazilica invecinată, adăpostea sediul primei Universități din Constantinopol: vom regăsi aici, încă de la începuturile arhitecturii profane din Constantinopol, această juxtapunere a bazilicii şi a octogonului, care s-a urmărit adesea şi la edificiile religioase.

2.2 Palatul imperial

Ca şi Diocleţian la Antiohia, ca şi Galeriu la Salonic, Constantin a ridicat palatul imperial în apropiere de hipodrom. Tradiția spune că, pentru a-i sublinia caracterul sacru, el ar fi inlocuit portretul tradițional al suveranului, aşezat deasupra porții de bronz de la intrarea principală, cu imaginea lui Hristos.

Locul unde se ridica oarecând palatul este astăzi ocupat de moscheea sultanului Ahmet, cu dependințele sale şi de cartierele moderne în continuă expansiune, de aceea nu există decât puține şanse de a se descoperi vestigii importante prin executarea unor săpături sistematice. Aproape toți împărații, de la Constantin la Nichifor Focas (963-969) şi la Ioan Tzimiskes (969-976), au pus să se ridice noi construcții: săli de festivități, apartamente particulare, pavilioane de agrement, biserici şi capele. Prin complexitatea şi răspândirea clădirilor, curților şi grădinilor, Marele Palat prefigura mai degrabă Kremlinul şi Seraiul decât palatul de la Versailles. Însuşi marele număr al bisericilor şi capelelor cuprinse în incintă prevestea reşedința țarilor. Dar, prin fastul său, Marele Palat depăşea tot ce a urmat după el. Începând de la sfarşitul secolului al Xl-lea el a fost tot mai mult neglijat în favoarea resedinței din Blacherne. Săpăturile arată că anumite părți deveniseră depozite de gunoaie încă în a doua jumătate a secolului al Xll-lea. şi când Mahomed al II-lea Cuceritorul vizita ruinele, încărcate în mintea lui de prestigioase amintiri, nu se putu stăpâni să recite versurile arabe: " Bufnița bate darabana sub bolta din Afrasiab, paianjenul trage perdelele în palatul împăratului. "

Principalele elemente ale Marelui Palat, anterioare secolului al VIII-lea, erau: *Chalke* (un vestibul monumental, numit astfel fie din cauza porții de bronz de la intrare, fie din cauza țiglelor de bronz aurit care îl acopereau); *Tribunalul* celor nouăsprezece paturi (sala de receptie, unde, pe fiecare din cele nouăsprezece paturi de banchet, puteau să stea - după moda antică - câte doisprezece convivi); *Daphne* (al carui nume putea veni fie de la prezența unei statui a acestei nimfe, fie de la coroanele de laur pe care împăratul le impărțea aici senatorilor în prima zi a lunii

ianuarie); *Chrysotriclinium* (sală a tronului octogonală, acoperită cu o cupolă având şaisprezece ferestre şi era inconjurata de opt nişe absidate; aici împăratul şedea pe tron, în absida răsăriteană, a cărei concă era decorată cu un mozaic unde, la fel ca în numeroase biserici, era reprezentat Hristos aşezat pe un tron); *Magnaura* (o sala de audiențe de tip bazilical, cu trei nave, unde tronul împăratului era asezat în absida).

Principalele planuri folosite aici erau aceleaşi pe care arhitectura religioasa le imprumutase de la arta imperială din epoca romană. Fenomenul este cu atât mai usor de explicat cu cât bizantinii concepeau liturghia imperială şi liturghia ecleziastică după acelaşi model mai ales că pentru ei, tot ce venea în legatură cu " Palatul sacru ", unde se desfăşurau ceremoniile cultului imperial, căpăta valoare religioasa. Marele palat avea şi instalații sportive: fără indoială un *hipodrom* acoperit şi acel *Tzykanisterion*, construit de Teodosie al II-lea, unde curtenii jucau "polo", joc adus din Persia (însuşi numele acestui stadion venea de la cuvântul persan *tugan* care desemna jocul numit de englezi " polo pe iarbă ").

Săpăturile efectuate în partea de răsărit a moscheii sultanului Ahmet de "Walker Trust" de la Universitatea din Saint-Andrews au scos la iveală, din tot acest complex, o curte cu peristil care, prin intermediul unei anticamere, dădea în partea de sud spre o sală cu absidă. În starea actuală a documentației de care dispunem este preferabil să lăsăm toate acestea fără a le da vreun nume.

2.3 Alte palate

Mai existau şi multe alte palate imperiale, pentru împărați sau membrii familiei lor, la Constantinopol şi în suburbia sa europeană sau asiatică, departe de orice agitație urbană. Unele slujeau ca reşedință de vară sau ca popasuri de vânătoare. Pretutindeni s-a căutat satisfacerea gustului pentru confort, pentru plăcerile vieții şi ale luxului.

2.4 Apeducte şi cisterne

O cetate atât de intinsă şi de populată cum era Constantinopolul trebuia să fie alimentată din abundență cu apă. Încă de pe vremea lui Adrian se construise în Bizanț, din porunca împăratului, un prim apeduct. Constantin a construit mai multe. Cel din care a mai ramas un tronson ce strabate Istanbulul modern între a treia şi a patra colină pe o lungime de peste 600 de metri a fost construit de Valens, în 368: cele două etaje de arcade puternice, care ating inălțimea de 26,50 m, sunt de ajuns să ne amintească, prin asemănarea cu Pont du Gard sau cu apeductul din Segovia, că cetatea Constantinopol a fost la origine un oraş roman. Spre a face față eventualelor asedii sau secetei din timpul verii, apa era acumulata în cisterne particulare şi publice, uneori descoperite, dar cel mai adesea închise, foarte judicios repartizate în diferite zone ale oraşului. Două dintre cele mai vestite sunt Yerebatan Serai (Palatul scufundat), cunoscută şi sub numele de *Cisterna Bazilica*, despre care se crede că ar fi fost construită de Constantin, dar care a fost cu siguranță refăcută de Justinian în curtea Bazilicii unde îşi avea sediul Universitatea, precum şi Binbirdirek (Cele o mie şi una de coloane), după toate aparențele cisterna zisa a lui *Philoxenus*, care pare să dateze din secolul al Vl-lea. Aceste cisterne, de dimensiuni impresionante, dovedesc o dată mai mult cutezanța şi măiestria constructorilor bizantini.

3. Sculptura religioasă bizantină

Sculptura a fost pusă în slujba creştinismului, cu mult înainte de triumful Bisericii de pe vremea lui Teodosie cel Mare. Textele menţioneaza, la Constantinopol şi în alte părti, statui ale lui Hristos şi ale lui Daniel în groapa leilor. La Efes, când Arcadius a restaurat strada teatrului, el a pus să fie ridicate la jumătatea acestei artere patru coloane cu baza sculptată, purtând statuile evangheliştilor. De asemenea s-au menţinut anumite tipuri anterioare secolului al IV-lea, cum ar fi Bunul Păstor sau Orfeu cântând din ţiteră sub o cunună de animale.

Sculptura a slujit mai cu seamă la împodobirea edificiilor religioase şi a pieselor mobilierului liturgic, precum şi în scopuri funerare, aşa cum o folosiseră primii creştini.

În muzeul din Istanbul se păstrează medalioanele celor patru evanghelişti, găsite chiar la Constantinopol şi care împodobiseră probabil ancadramentul vreunei porţi sau a unui perete, pe la mijlocul secolului al V-lea. Tot acolo există două tambururi de coloane impodobite cu scene de un tip care, după spusele călătorilor, era reprezentat la Constantinopol şi de alte specimene şi care îşi avea obârsia în Imperiul roman. Gustul pentru naraţiune şi simţul pitorescului au supravieţuit în aceste scene vioaie, în care mici figuri omeneşti sunt aşezate în mijlocul împletiturilor din vrejuri de viţă de vie cu frunze mari. (unul din aceste tambururi infăţişeaza un păstor cu ciinele său, un bou zebu care paşte şi un ţăran lucrând pământul. Celălalt arată două femei purtând un cocoş şi Botezul Mântuitorului. În această ultimă scenă goliciunea lui Hristos, care alteori este ascunsă de apă, atestă persistenţa tradiţiei antice.

Cel mai important ansamblu este acela al portalului bisericii de vest din Alahan Monastir, în Isauria, de prin anul 450. Pe arhitrava, medalionul cuprinzand bustul lui Hristos este purtat în triumf de doi îngeri, între busturile celor patru evanghelişti, care amintesc de cele din Constantinopol. Pe faţa inferioară a acestei arhitrave, găsim tetramorful, simbol al celor patru virtuţi ale Logos-ului (Cuvântul), care este incadrat de apostolii Petru şi Pavel. Pe faţă interioara a ancadramentului, arhanghelii Rafail şi Mihail, capeteniile oştilor cereşti, asezaţi pe fundalul unei nişe cu scoică, calcă în picioare o diavoliţă cu tors de femeie şi trup de şarpe.

La est de această biserică mai există un foarte interesant stâlp sculptat, a cărui decoraţie se leagă în chip vădit de sculptura Orientului greco-sirian din epoca imperială romană: Într-o nişa cu scoică, având deasupra un fronton triunghiular, se desfăşoară o triplă arcadă între ale cărei coloane centrale era adăpostit probabil tronul Etimasiei purtând Scriptura, pe când celelalte două figuri, ale căror resturi se mai văd încă în golurile laterale, par a fi fost Petru şi Pavel, obişnuiţii însoţitori ai lui Hristos în reprezentările figurative. Colţurile sunt ocupate de doi îngeri zburând deasupra unor păsări ce par a fi potârnichi.

O artă mai colorată se intâlneşte la amvonul de la muzeul din Istanbul, alcătuit din două părţi care provin din bisericile sfântul Gheorghe şi sfântul Pantelimon de la Salonic. Amvonul a fost fără indoială executat în capitala Macedoniei. Izolând figurile în nişe cu cochilii, s-au reprezentat Magii, mai intâi în căutarea Pruncului, apoi aducându-i daruri. Prin folosirea din plin a trepanului şi prin crearea marilor goluri de umbră se exprima aici un simţ foarte viu al culorii (incepând din secolul al II-lea şi mai mult încă în al III-lea), vechiul procedeu al policromiei, folosit până atunci, a fost înlocuit cu

tehnica ce consta în a scobi piatra prin procedee proprii sculpturii. Asemenea efecte de opoziție între albeața marmurii şi scobiturile intunecate care se forau în ea au fost cu deosebire folosite în Asia Mica, unde intensitatea luminii dădea deplină valoare acestor contraste. Sculptura din Anatolia şi din Siria ne oferă numeroase exemple şi chiar la Salonic se poate cita arcul de triumf al lui Galeriu, ridicat între 297 şi 305: autorul amvonului de care ne-am ocupat mai sus pare să fi suferit influența acestora.

4. Sarcofagele

4.1 Sarcofage imperiale de porfir

Sculptura funerară a fost foarte infloritoare la Conslantinopol până în cursul secolului al Vl-lea. Este bine să se scoata în evidență, că aparținind unei categorii exceptionale, sarcofagele de porfir care, în biserica Sfinții Apostoli, adăposteau resturile a opt împărați, de la Constantin la Marcian (450-457), cu exceptia lui Valens (364-378), ucis în războiul impotriva goților şi al cărui trup nu a putut fi găsit. În general, aceste sarcofage erau aniconice şi nu aveau altă decorație în afară de hrismonul asezat pe capac. Totusi un fragment ne arată, printre impletituri de viță de vie, nişte putli (culegători de struguri), intru totul asemănători cu cei care se văd pe sarcofagul Constantinei, fiica lui Constantin, la Vatican. Din acest motiv s-a presupus ca el ar proveni din sarcofagul lui Constantin. La Roma, sarcofagul numit al sfintei Elena, dar care, fără indoiala, a fost al lui Constantiu Chlorus, poartă pe el scene de bătălie între calareți romani şi barbari. Aceste sarcofage de porfir au dispărut după mijlocul veacului al V-lea, desigur în urma tensiunii pe care disputa monofizita a provocat-o între Constantinopol şi provincia Egipt.

4.2 Sarcofage de marmură

Cu incepere de atunci s-au folosit sarcofage de marmură pentru împărați şi împărătese. Verdele antic şi marmura albă de Proconez par să fi fost materialele preferate. Decorul se reducea la o cruce care uneori se detaşa în relief pe un disc. Sarcofagele figurative destinate principilor din familia imperială sau membrilor aristocrației nu au ajuns până la noi decât în număr foarte mic. Două curente sunt reprezentate în aceste opere. Unul este acela al artei neoatice care, legându-se de clasicismul potolit al secolului al IV-lea i.e.n. prin intermediul epocilor lui Octavian Augustus şi Adrian, reinfloreşte în a doua jumătate a secolului al IV-lea, atunci când Imperiul a izbutit să beneficieze de reînsănătoşirea îngăduită de reformele, în chip necesar cam aspre, intreprinse de Diocletian şi de Constantin. Acest curent neoatic este ilustrat prin sarcofagul de marmură care a fost descoperit în antica necropolă a cartierului Sarigiizel, nu departe de vechea biserica sfinții Apostoli. Pe laturile lungi, doi îngeri țin o cunună, elegant impletită, în care se inscrie hrismonul. Ei au fost tratați cu o asemenea artă a racursiului incât par să iasă din unghiurile plăcii spre a impinge în prim plan monograma lui Hristos. Siguranța facturii în mişcarea aripilor, noblețea senină a chipurilor, suplețea şi amploarea draparilor, aparțin unui sculptor care ştiuse să asimileze lecția dată de modelele antice. Mai multă rigiditate au apostolii care, pe laturile mici, încadrează crucea. Cei din dreapta sunt Petru şi Pavel. Cei din stânga, care au rămas neterminați, ar putea fi Ioan şi Iacov.

Celalalt curent, care prelungeşte tradiţiile artei sarcofagului aşa cum a fost practicată în vestul Asiei Mici în epoca imperială romană, ne-a dăruit opere ca aceea de care apartine fragmentul de marmură de Proconez, descoperit la Constantinopol în cartierul Psamathia într-una din necropolele care se intindeau la vest de zidul lui Constantin. Figurile lui Hristos şi ale apostolilor reproduc, cu mai puţină dezinvoltură în gesturi şi cu mai multă uscăciune în drapare, tipul de orator antic, aşa cum ne este cunoscut de la sfârşitul veacului al IV-lea i.e.n. De asemenea, în ce priveşte expresia visătoare, s-a putut compara capul lui Hristos cu Eubuleus din Eleusis, datorat poate lui Praxitele. Dar, spre deosebire de stilul neoatic, aceste personaje se desprind pe un fundal de arhitecturi, ale căror capiteluri şi părţi inalte erau scobite cu trepanul. Sarcofagul din Psamathia apare prin aceasta ca unul dintre ultimii reprezentanţi ai grupului de sarcofage numite din Sidamara (in Asia Mica, în regiunea Iconium) pentru că unul din exemplarele cele mai vestite a fost găsit în acest oraş.

In realitate, sarcofagele de acest tip au fost făurite, din primul pătrar al veacului al III-lea până la începutul celui de-al V-lea, în atelierele din Proconez de către sculptori formaţi după tradiţiile din vestul Asiei Mici. Ne aflam aici într-un univers al formelor deosebit de acela în care se mişcă autorul sarcofagului din Sarigiizel şi analog, în schimb, cu acela al amvonului din Salonic.

4.3 Lespezi funerare

S-au folosit de asemenea, într-un fel mai modest, plăcile de calcar local, imitând latura lungă a unui sarcofag, pentru a inchide cu o faţadă mormintele zidite. Aceste lespezi, cu reversul rămas neşlefuit, au o execuţie mai mult sau mai puţin sumară. Unele copiază sarcofagele cu coloane. Aşa este cazul a două lespezi găsite în 1958 în cartierul Tashkasap, în vecinatatea vechiului zid al lui Constantin. Una îl infăţişează pe Hristos inconjurat de apostolii Pavel (la dreapta sa) şi Petru (la stânga sa) între două femei (care simbolizeaza poate Ecclesia ex gentibus şi Ecclesia ex circumcisione, sau Roma şi Constantinopolul). Acroterele sunt constituite din busturile apostolilor. Cealaltă placă, ieşită din acelaşi atelier, este decorată cu Hristos aşezat în slavă între patru apostoli. Acroterele care, la sarcofagele veritabile, erau sculptate în extremităţile capacului, aici, din cauza absenţei acestui element, sunt tăiate în acelaşi bloc cu relieful.

Există un al doilea grup de lespezi tot cu reversul neslefuit, în care scenele se desfăşoara în chip continuu, în loc să fie scandate de coloane. Una dintre cele mai reuşite, de un stil narativ încă vioi, ilustrează intrarea lui Hristos în Ierusalim. Factura, destul de aspră, dovedeşte că secretele frumosului basorelief antic sunt pe cale de dispariţie, fără să se intrezărească făgăduielile naşterii unui stil nou. Lespezi de acest gen, dovedind un meştesug din ce în ce mai sumar, au fost făurite până la începutul veacului al VII-lea.

4.4 Panouri de parapet

Alte plăci, în general de marmură, au fost folosite la parapetele altarelor, colateralelor şi tribunelor. De obicei ele sunt decorate pe ambele feţe, ceea ce ingăduie să le deosebim de plăcile funerare. Ele pot avea cruci izolate sau inscrise în cercuri, în cununi sau în romburi. Aceste cruci sunt adesea legate prin panglici

ondulate. Există de asemenea imbricații sau romburi, mai ales suprapuse, în interiorul cărora se însciu flori, cercuri sau cruci. Muzeul national din Ravenna posedă panouri nespus de frumoase, provenind de la San Vitale, în care motivele impletite într-o rețea neîntreruptă au fost degajate în marmură, după tehnica sculpturii "a jour", sau sculptura-dantelă, anunțată de amvonul de la Salonic sau de sarcofagul din Psamathia, şi care se află în plină favoare sub domnia lui Justinian. În medalioane, în patru-loburi sau în romburi se cuibăresc frunze de acant stilizate. Uneori intervalele dintre motive sunt ocupate, în centru, de o cruce şi, către margini, de păsări. Gustului pentru culoare, care face ca motivele să se desprindă în plină lumină pe un fundal intunecat, i se adaugă acela al dinamismului motivelor decorative, prinse într-un fel de mişcare perpetuă.

Pe aceste panouri de parapet s-au reprezentat doar obiecte figurative. La Muzeul din Istanbul se păstrează două panouri care provin dintr-o biserica de la Thasos, şi care datează fără îndoială de la sfârşitul veacului al Vll-lea sau de la începutul celui de-al VUI-lea. Pe unul din ele se vede Daniel în groapa leilor, hrănit de îngeri, şi pe celălalt doi cerbi venind din direcții opuse şi apropiindu-se de un vas să se adape. Printre subiectele cu figuri de pe lespezi a căror destinatie nu pare totdeauna sigură se numară: Jertfa lui Avraam, Cei trei tineri iudei în cuptorul de foc, Naşterea, Inchinarea magilor, Fuga în Egipt, învierea lui Lazăr.

4.5 Sarcofagele de la Ravenna

Sculptura din Constantinopol şi-a exercitat inraurirea asupra mai multora dintre numeroasele sarcofage care au fost făurite la Ravenna, incepând din perioada când oraşul a devenit capitala Imperiului, la începutul veacului al V-lea, până în cursul veacului al VIII-lea. Această acțiune s-a făcut simțita mai cu seamă în limpezimea punerii în pagină, care detaşează net figurile, în noblețea şi eleganța atitudinilor şi într-o anume blândețe a modelajului. O putem sesiza de pilda în sarcofagele cu coloane unde, în nişe cu scoică, se afla Hristos transmițând Legea Sfântului Pavel în prezența Sfântului Petru, care este la stânga sa, şi a altor apostoli.

5. Sculptura

5.1 Sculptura arhitecturală

În domeniul sculpturii arhitecturale Bizanțul, maturizând tendințele care se iviseră în Siria şi Anatolia pe timpul epocii imperiale, a creat formele cele mai noi scobind adânc piatra cu ajutorul trepanului, în aşa fel incât să desprindă un fel de dantelă albă pe un fundal intunecat, care putea fi, pe deasupra, incrustat cu o materie neagră pentru a intări contrastul. Această estetică a dirijat mai ales evoluția capitelului. La început, bizantinii au continuat să intrebuințeze capitelul ionic şi chiar mai mult, capitelul corintic, simplu sau compozit, care a rămas în uzul curent până în veacul al Vl-lea în provincii, sub forme mai puțin bogate şi mai seci decât în epoca romană.

Dar, la Constantinopol, în cursul veacului al V-lea, s-a inlocuit acantul fin, cu marginile frunzelor rotunjite, cu acantul spinos cu frunze dantelate, care fusese utilizat mai înainte în epoca romană, mai ales la capitelurile din Asia Mica. Frunzele erau începute cu dalta, dar erau finisate şi detaşate cu trepanul. Acesta a fost tipul

numit teodosian, deoarece pare să fi fost introdus în sculptura bizantină sub domnia lui Teodosie al II-lea (408-450). În acelaşi timp, inlocuirea arhitravei cu arcada a adus după sine inserția, între partea descendentă a arcului şi capitel, a unui trunchi de piramidă, de piatră, (numită imposta), a cărei masa mai plină îl făcea mai puțin fragil.

Aceasta suprapunere oferea totuşi un dublu dezavantaj: efectul produs era destul de stângaci şi imposta amenința să alunece de pe capitel în ciuda crampoanelor care o legau strâns de acesta. Încă de la începutul veacului al VI-lea, s-a operat o fuziune între aceste două elemente, dându-se capitelului forma solidă a impostei. Este capitelul-coş la care volutele, când se mai păstrează, rămân aproape pe de-a intregul angajate în masă şi unde frunzele de acant, în loc să-şi indrepte vârfurile spre exterior, formează o impletitură continuă, realizată cu ajutorul trepanului, în formă dantelată: Sfânta Sofia de la Constantinopol a dat exemplele desăvârşite ale acestui tip care s-a răspândit în Imperiu sub domnia lui Justinian. Monogramele lui Justinian şi Teodorei se inscriu aici în modul cel mai armonios, în mijlocul fețelor principale. Există o variantă a acestui tip de capitel, cu teşituri la colțuri şi în mijlocul fiecărei fețe, care este atestat la bisericile Sfinților Serghios şi Bacchos (Serghie şi Vach).

Decorul, format din încrengături de acant şi din împletituri, care împodobeşte părțile înalte - suprafețele dintre arcade la Sfânta Sofia, arhitrava la Sfinții Serghios şi Bacchos - este executat în aceeaşi tehnică a cizelurii care decupează motivele ajurate fără relief: el prelungeşte astfel în chipul cel mai fericit decorul capitelurilor. În această rețea de linii fără de sfârşit, care vestesc arabescurile faianțelor din moschei, mintea se pierde într-o meditație atemporală. Suntem departe de ritmul care scanda şirul palmetelor în părțile înalte ale Erechteionului. Psalmodia bizantină a urmat lirismului coral, în asteptarea tânguirilor Islamului. Acest decor, parcă epurat de orice volum, se potriveşte mai bine cu liniile unei arhitecturi dematerializate şi cu motivele aniconice ale mozaicurilor pentru a zămisli o atmosferă de o foarte înaltă spiritualitate.

Arta bizantină se trăgea din tradiții prea complexe pentru a se limita doar la aceste inovații. Ea a preluat de la arta romană formula capitelurilor cu figuri, dar a tratat-o cu un gust mai exigent şi o mai sigură ințelegere a integrării elementelor figurative în ansamblu. A ştiut totuşi să dea frâu liber unei reale fantezii. Astfel, pe anumite capiteluri, dintr-o mască de bărbat ia naştere o claie de păr, barbă şi mustăți din frunze de acant, după o formulă aplicată şi la mozaicurile pavimentare din Marele Palat imperial. Pe alte capiteluri se află protome de berbeci sau de cai înaripați şi câteodată vulturi sau alte păsări. În alte părți, păunii cu coada rotată apar în centru. Un capitel cu o inscripție menționind numele lui Heraclius poartă cornuri ale abundenței încrucişate: siguranța cu care este tratat acest motiv antic confirmă renaşterea simțământului clasic, care s-a produs sub acest împărat, aşa cum vom vedea mai departe în câteva frumoase talere de argint.

5.2 Sculptura coptă

Sculptura coptă, arta provincială şi populară, merită o mențiune specială, din pricina trăsăturilor sale particulare: tendința către exuberanța decorativă, verva şi ingenuitate de tip țărănesc, plăcere senzuală. Calcarul destul de moale din valea Nilului se preta la o anume neglijență a stilului. Ca şi în pictură, şi chiar mai mult

încă, temele provenite din păgânism au rămas extrem de trainice: Orfeu cântind din lira, Daphne, episoade din viața lui Hercule, Leda şi lebăda, Afrodita, Nereidele şi, mai ales, imagini ale cultului lui Dionysos -care era larg răspândit încă din epoca ptolemaică, s-a mentinut până în veacul al Vl-lea. Într-unul din aceste frontoane de nişă, foarte prețuite pe atunci, zeul vinului este reprezentat stând pe un car tras spre un tholos de doi tauri, cu capul intors în față după maniera obişnuită în arta coptă . Două busturi de femei, odinioară înscrise desigur în medalioane, ocupau colțurile: sunt poate preotesele thiasei bahice, donatoarele timpanului.

S-a dat de asemenea un sens creştin unor motive antice: *Nike* şi *amorasi* devin îngeri, cruci "cu toartă" (numite *ankh* - semn hieroglific al cuvântului viață) luate ca simbol al Bisericii copte, pentru a aminti că zeii din epoca faraonilor, care țineau această cruce în mână, vestiseră apariția creştinismului. Sfântul călăreț, adesea cu capul lui Horus, a fost un subiect frecvent tratat. De asemenea, pe frize, stâlpi şi frontoane de nişe s-au sculptat teme creştine. Un remarcabil exemplar din colecția Mirrit Boutros Ghali îl infățişează pe Hristos făcând gestul binecuvântării între două busturi inscrise în medalioane, situate deasupra şi dedesubtul lui. Pe laturi şi pe cornişă au fost sculptați delfini, simbolul Mântuitorului, şi rozete. În colțuri, iepuri se apropie de coşuri încărcate cu fructe (fără să desluşim dacă acest subiect avea vreo semnificație alegorică). Stelele funerare sunt foarte numeroase. Adesea ele poartă figura defunctului în atitudine de orant, sau a Fecioarei, şezând ori în picioare, într-o nişă încununată de un fronton sau o scoică.

În veacul al VI-lea capitelurile-coşuri şi frizele arhitecturale au fost cu grijă împodobite cu frunze de acant spinos, decupate în tehnica sculpturii ajurate, potrivit unor modele venite din Constantinopol. Chiar dacă era detestată pentru autoritarismul său politic şi religios, capitala Imperiului continua să-şi exercite ascendentul în domeniul artistic.

Copților le-a plăcut să lucreze lemnul. Muzeul Luvru posedă un fragment din Bunavestire, din care se mai păstrează Fecioara aşezată pe un scăunel prea inalt pentru ea.

La Muzeul copt din Cairo se păstrează uşile de lemn ale bisericii Sfânta Barbara pe care se pot vedea, în panourile de sus, de o parte Hristos şezând, de alta Sfântul Marcu, şi în registrele mediane Hristos într-un nimb şi Maria, inconjurați fiecare de cei doisprezece apostoli: ar putea să fie o reluare a temei din abside, adaptată suprafeței ce trebuia decorată.

5.3 Armenia şi Georgia

În Armenia şi în Georgia, datorită arhitecturii de piatră, pe fațadele edificiilor s-a dezvoltat o sculptură ornamentală şi figurativă, care a ştiut să dea o notă particulară împrumuturilor iconografice din Bizanț şi elementelor pe care le moştenise de la tradițiile locale, ele însele hrănite din aporturile hittiților şi ale marilor civilizații din Orientul Apropiat asiatic.

La Ptghavank (sau Plghni) (prima jumătate a veacului al VI-lea) pe o arhivoltă de fereastră, doi îngeri purtând o imago-clipeală a lui Hristos sunt urmați fiecare de trei busturi de sfinți, înscrise în medalioane; în partea descendentă a arcului, la bază, au fost înfățişati, de o parte, ctitorul Manuil Amatuni, luptându-se cu un leu, şi de

cealaltă, un bărbat în luptă cu un grifon: imitarea portretelor regilor sasanizi, pe atunci stăpâni ai acestei porţiuni din Armenia, este cât se poate de evidentă.

Acestei vreri de a păstra obiceiurile sasanizilor i se datorează gustul, răspândit pe atunci în Armenia şi în Georgia, pentru imaginile ctitorilor. La Mren, în veacul al VII-lea, David Saharuni şi soţia să se îndreaptă din extremitaţile timpanului spre un grup central, format din Hristos şi trei sfinţi, de o parte şi de alta a unei cruci duble. Deasupra lor se inalta doi îngeri.

Pe timpanul portalului din Ateni (secolul al VII-lea) a fost tratat vechiul motiv al cerbilor adăpându-se la fântână, dar acesta s-a transformat repede într- un cerc în care se inscrie o impletitură cu cabosoane, inspirată din lucrările de metalurgie şi de giuvaergerie

Există o categorie de monumente sculptate caracteristice pentru Armenia: este vorba de acele *khatchk'ars*, pietre de mormânt sau socluri de cruci, dintre care cele mai vechi aparţin, după cât se pare, veacului al V-lea. În afara crucilor şi motivelor florale sau geometrice, găsim aici subiecte figurative: Hristos, Fecioara ţinând Pruncul, îngeri, sfinţi, Jertfa lui Avraam, Naşterea, Botezul, Daniel în groapa leilor (această ultima temă fiind tratată după o schemă care derivă din aceea a eroului sumerian Ghilgameş între fiarele sălbatice). Personajele sunt adesea deformate în aşa fel incât să se adapteze îngustimii cadrului dreptunghiular în care au fost introduse. Cutele veşmintelor devin şanţuri mici stilizate în vederea obţinerii unor efecte ornamentale. Se simte că aici ne aflăm la o mai mare depărtare de concepţiile plastice ale Antichităţii greeo-romane decât la Bizant, şi că farmecul artelor decorative din Orientul Apropiat se exercita cu mai multă putere de seducţie.

6. Prelucrarea metalelor în Bizant

6.1 Porţi de bronz

Printre lucrările de metal exista o categorie care ocupa un loc deosebit: porţile făcute din panouri de bronz decorate, care erau aplicate pe batanţii de lemn. Atelierele de la Constantinopol atinseseră în fabricarea acestor porţi o mare măiestrie datorită căreia primeau comenzi şi din străinătate. Majoritatea bisericilor şi palatelor din capitală fiind distruse sau jefuite în timpul cruciadei a IV-a, vom cauta în Italia principalii martori rămaşi din această producţie. Porţile bisericii Sfântul Marcu de la Veneţia se pare că au fost aduse de la Constantinopol (şi nu numai).

Dar mai ales în Italia meridionala succesul porţilor de acest gen a fost asigurat, în a doua jumătate a secolului al XI-lea, de către o familie bogată de negustori din Amalfi, Pantaleone şi Maurus, ale căror interese îi sileau să stea multă vreme în casa pe care o posedau la Constantinopol.

În 1066, Pantaleone I comanda la Constantinopol porţile de bronz pentru catedrala din oraşul său natal, Amalfi. Ele erau alcătuite din douăzeci şi patru de panouri, dintre care şaisprezece sunt decorate cu cruci şi patru cu figuri, încrustate cu aur, argint şi în tehnica niello, reprezentându-i pe Hristos, Fecioara, Sfântul Petru şi Sfântul Andrei. Prin dărnicia sa, Maurus, fiul lui Pantaleone, îi înlesni lui Didier să aducă porţi asemănătoare pentru noua bazilică de la Montecassino.

Panourile acestora erau decorate cu cruci şi inscripţii. Pantaleone îi a plătit porţile bisericii Sfântul Pavel din afara zidurilor de la Roma, comandate în 1070 de

călugarul Hildebrand, arhidiaconul bisericii (viitorul papa Grigore al VII-lea). Ele se numărau printre cele mai bogat decorate. Cele cincizeci şi patru de compartimente din care se compun înfăţişau cruci, inscripţii, imagini ale unor sfinţi şi profeţi, ciclul scenelor evanghelice de la Naştere până la Pogorarea în Iad, episoade din viaţa şi martiriul apostolilor. Ele au suferit mult de pe urma incendiului din 1823. Pantaleone îi a mai oferit în 1076 porţile bisericii rupestre Monte.

Sant'Angelo de la Gargano, pe care sunt gravate scene cu minunile Sfântului Arhanghel Mihail. În 1087, Pantaleone III a poruncit să se execute pentru biserica San Salvatore de la Atrani porţi imitate după cele de la Amalfi.

În 1084, nobilul longobard Landulf Butromil, vasal al lui Robert Guiscard, a înzestrat catedrala din oraşul său natal, Salerno, cu porţi asemănătoare, pe care a pus să fie reprezentat ca donator, înveşmântat asemenea unui patrician bizantin şi purtând titlul de protosevast. În secolul al XII-lea, inspirându-se din exemplele pe care le aveau în faţă ochilor, artiştii italieni au început să lucreze singuri porţi de bronz. Porţile de la Canossa, de la Trani, de la Ravello, de la Pisa şi de la Monreale jalonează calea ce avea să ducă la triumful lui Andrea Pisano şi al lui Ghiberti realizat la baptisteriul de la Florenţa.

Pe de altă parte, această tehnică a fost imitată în Rusia, unde s-a adaptat gusturilor locale. Plăci de bronz au mai fost adăugate, alcătuind uneori tripticuri, care sunt adevărate icoane, analoge celor săpate în fildeş. Dealtfel, s-a crezut că anumite tipare fuseseră luate după fildeşuri. Există plăci de un inalt nivel artistic, cum ar fi aceea cu Fecioara în picioare, purtând Pruncul, din muzeul de la Plovdiv, care ar putea fi alăturată plăcii de aramă aurită din "Victoria and Albert Museum"-Londra, unde este tratat acelaşi subiect. La "Victoria and Albert Museum" se mai păstrează şi un insemnat triptic de bronz, datând fără indoială din secolul al XII-lea, al cărui panou central este ocupat de o Fecioară şezând cu Pruncul, pe când voleurile poartă figurile Sfântului Grigore din Nazians şi a Sfântului Ioan Hrisostomul, în picioare. Alte plăci, astăzi împrăştiate în numeroase muzee, par să fi fost turnate într-un mare număr de exemplare, în tipare care în cele din urmă s-au uzat. Ele constituiau nu opere de artă, ci obiecte de pietate, care au copiat adesea icoanele celebre păstrate în sanctuarele unde se vindeau copiile. Răspândite datorită pelerinilor, ele au ajutat la difuzarea tipurilor iconografice până în Rusia şi în Italia, unde au dat chiar impuls unei arte a plăcilor de bronz, care şi-a căpătat deplină însemnatate în Renaştere.

6.2 Metalele preţioase (orfevrărie)

Aurul şi argintul au fost utilizate din abundenţă pentru mobilierul şi vesela – atât profane cât şi liturgice - destinate palatelor imperiale şi Sfintei Sofia, precum şi altor biserici, mai cu seamă din capitală. Din aceste materiale s-au fabricat cupe şi talere, potire şi patene, tronuri, mese şi scaune, lustre, candelabre, cădelniţe, orgi, panouri de parapet pentru altar, baldachine, ferecături de cărţi, relicvarii, rame de icoane şi chiar icoane, până şi sarcofage pentru împăraţi şi împărătese. Aceste piese erau adesea împodobite cu nestemate, perle şi emailuri. Acolo unde textele vorbesc despre aur, adeseori este vorba de argint, de bronz sau de aramă aurite, sau de placaj din foi subtiri de aur asezat pe o armătură de lemn.

Aproape toate aceste obiecte au dispărut, fiind mai ales victimele distrugerilor şi ale jafurilor cruciaţilor din secolul al XIII-lea. Practic nu a mai rămas nimic din

orfevraria profană. Un simțământ de pietate a făcut să se respecte mai mult obiectele de cult. Multe dintre acestea au luat calea Occidentului, unde le regăsim în bisericile din Italia, din Franța şi din Germania. Partea leului pe care Veneția şi-a făcut-o la impărțirea prăzii ne explică de ce tezaurul Sfântului Marcu posedă fără indoial cea mai bogată colecție de asemenea obiecte care există încă şi astăzi. Tezaurele mănăstirilor de la Athos au salvat de asemenea o bună parte din bogațiile lor de odinioară.

S-au mai păstrat ferecături de argint aurit care înveleau Eevanghelii sau Biblii: subiectul principal, tratat în tehnica ciocănitului *au repousse*, este cel mai adesea, pe o parte, Hristos sau Răstignirea, iar pe cealaltă, Pogorârea în iad. De asemenea Răstignirea, pe care o regăsim în chip firesc în interiorul patenelor în care se punea anafură, simbolul lui Iisus răstignit.

Scena poate dealtfel să fie inconjurată - ca în patena din Halberstadt - de formula rituală: " Luati, mâncati, acesta este trupul Meu, pe care veți plânge spre iertarea păcatelor ". Aceleiaşi tehnici *au repousse* îi aparțin plăcile de relicvarii decorate cu subiecte. Muzeul Luvru posedă două plăci de argint aurit provenind dintr-un relicvariu care a aparținut tezaurului de la Sainte-Chapelle şi care a fost (poate) adus din răsărit de Ludovic cel Sfânt. Ele sunt impodobite, una cu o cruce montată pe un soclu în trepte flancată de frunze de acant, cealaltă cu episodul celor două Marii cărora îngerul le arată giulgiurile şi mahrama zăcând singure în mormântul gol, iar în fața acestuia soldații care dorm.

Stilul acestor figuri în relief a urmat evoluția generală a artei bizantine. Hristos de pe Biblia lui Nichifor Focas de la Lavra (Athos), la sfârşitul secolului al X-lea, arată încă severitatea intâlnită pe fildeşul cu Roman al II-lea şi Evdochia şi, sub o formă uşor atenuată, pe tripticul din Palazzo Venezia şi pe tripticul Harbaville. Personajele de pe patena din Halberstadt au eleganța reținută în atitudine şi în veşmânt care caracterizează cele mai bune opere din secolul al XI-lea. Placa de relicvariu de la Luvru, cu cele două Marii la Mormânt, pare să aparțină secolului al XII-lea judecând după alungirea figurilor şi abundența inscripțiilor care traduc o slăbire a simțului măreției monumentale. Din argint aurit s-au făurit şi relicvarii în formă de biserici cu una sau mai multe cupole. Subiectele profane care figurează pe chivotul din tezaurul Sfântului Marcu din Veneția - alegorii ale Curajului şi Inteligentei, grifoni, lei, centauri, putti vârându-şi capul într-un coş - i-au îndemnat pe unii cercetători să creadă că inițial ar fi fost vorba poate de un vas profan pentru ars mirodenii, care ar fi fost prevăzut cu o cruce pe piramidele de unghi atunci când a fost prefăcut în obiect liturgic. Tezaurul catedralei din Aachen posedă un alt chivot, de un tip mai simplu, cu o singură cupolă, care a fost executat în Antiohia la comanda unui anume Eusthatios, între 969 şi 1025.

7. Arta somptuară bizantină

7.1 Emailul

Pentru a spori impresia de somptuozitate şi de rafinament, bizantinilor le-a plăcut să combine într-un singur obiect mai multe materii: metal, emailuri, pietre semiprețioase. Ei au ajuns la adevărate capodopere prin înțelegerea efectelor ce puteau fi obținute de fiecare dintre ele şi de punerea lor reciprocă în valoare. Aceste juxtapuneri răspundeau tendinței adânci a temperamentului lor estetic de a face să

predomine policromia asupra reliefului. Dintre toate ramurile artelor somptuare, emailurile s-au dezvoltat cel mai mult în aceasta epoca.

A doua jumătate a secolului al IX-lea şi începutul secolului al X-lea

Emailurile din secolul al IX-lea prezintă înca, în general, o stângăcie puțin aspră, care nu distonează în dominanta generală a artei din această perioadă, dacă ținem seama de greutățile de care se pare ca s-au izbit meşterii atunci în tehnica desenului pentru emailul celular. Dintre principalele documente din această epocă vom reține crucea-relicvariu de la Beresford Hope, păstrată la "Victoria and Albert Museum ". Ea este decorată, pe o parte cu Hristos pe cruce, între busturile Fecioarei şi al lui Ioan şi, pe cealaltă parte, cu Fecioara oranta între busturile lui Hristos şi a trei sfinți.

Aceeaşi factură aspră se regăseşte în ferecătura manuscrisului latin Cl. 1 nr. 101 din Biblioteca San Marco de la Veneția. Cadrul executat în orfevrarie cu email celular este împodobit cu pietre prețioase şi sticlă colorată ce alcătuiesc cruci înscrise în careuri. Crucea centrală a fost executată în email, cu Hristos înveşmântat în tunică lungă orientală (colobium), la fel şi medalioanele în care se înscriu busturile unor arhangheli şi sfinți. Toate aceste subiecte sunt tivite cu perle mari, care le accentuează caracterul cam frust.

Există ceva mai multă finețe, dar, în genere, încă multă severitate în medalioanele care împodobesc coroana de argint aurit, numita a lui Leon al VI-lea cel Înțelept (Filosoful), din tezaurul Sfântului Marcu. Această piesă este de dimensiuni prea mici pentru a fi putut sluji efectiv drept coroană şi trebuie să fie vorba de o coroană votivă, de genul acelora care erau agățate de ciboriul din Sfânta Sofia. Pe ea este figurat Leon al VI-lea, avându-i în jurul său pe sfinții apostoli Andrei (protectorul Gonstantinopolului), la dreapta sa, şi Iacov, la stânga sa, apoi pe sfinții Pavel, Bartolomeu, Marcu şi Luca.

Tot la sfârşitul secolului al IX-Iea, sau la începutul celui de-al X-lea sunt datate două brățari găsite la Salonic şi care provin desigur dintr-un costum de curte. Fiecare este decorată cu două şiruri suprapuse de compartimente dreptunghiulare, conținând succesiv o rozetă, o palmetă şi o pasăre.

Secolul al X-lea

În secolul al X-lea, smălțuitorii s-au preocupat de perfecționarea tehnicilor lor, aşa încât să le facă să egaleze reuşitele înregistrate de celelalte arte. Descoperirile din domeniul chimiei le-au îngăduit să amelioreze calitatea culorilor care, până atunci adesea translucide, deveniră opace şi prin aceasta mai intense. Paleta se lărgi considerabil. Tonurilor verzi, albastre-închis, violete, roşii şi cafenii, care predominaseră până atunci, li se adaugară noi tonuri de albastru (culoarea cerului şi a peruzelei), violeturi, galben şi trandafiriu (pentru a înlocui carnațiile palide din epocile anterioare). Aceste tonuri au fost asociate în armonii savante. Lamelele de aur ale compartimentelor, scurtate şi mai subțiate, au putut fi aşezate cu mai multă suplețe în desen.

Bizantinii au folosit din belşug aceste emailuri nu numai la decorarea obiectelor de metal - coroane, vase profane şi ecleziastice, ferecaturi de cărți, cruci-relicvarii, arhitrave de parapet, giuvaeruri - ci şi la costumele de paradă şi la

harnaşamentele cailor. Împreună cu mozaicurile, ele constituie cea mai deosebită expresie artistică a geniului bizantin.

Stauroteca (relicvariu conținind o fărâma din "Adevărata Cruce") de la Limburg (pe Lahn) este una dintre cele mai desăvârşite realizări ale atelierelor constantinopolitane de la mijlocul secolului al X-lea. Relicvariul propriu-zis, în forma de cruce, a fost executat, după mărturia inscripției pe care o poartă pe revers, între anii 948 şi 959, din inițiativa lui Constantin al VII-lea Porfirogenetul şi a lui Roman al II-lea (asociați la putere din 948 până în 959). Caseta cu capac culisant a fost fabricată ceva mai tirziu, în 964-965, pe cheltuiala unuia dintre cele mai importante personaje din Imperiu, Vasile Proedrul. Fiu nelegitim al lui Roman I Lekapenos (920-944) şi fost parakimomen (sfetnic) al lui Constantin al VII-lea, Vasile, după cițiva ani de dizgrație sub Roman al II-lea (959-963), devenise mâna dreaptă a noului împărat Nichifor Focas (963-969), pe care îl ajutase să vină la putere şi drept mulțumire primise titlul, special creat pentru el, de Proedru (preşedinte al Senatului).

Om de o lăcomie fără margini, el a fost totodată un amator pasionat de obiecte de lux. Caseta cu care a "infrumusețat " relicvariul (pentru a repeta un termen din inscripție) poate fi una dintre operele cu care a imbogățit tezaurul imperial pentru a-şi sărbători intoarcerea la putere şi pentru a-şi dovedi gratitudinea față de aliatul şi protectorul său, Nichifor Focas. Stauroteca a fost curățată şi restaurată între anii 1950 şi 1954. Crucea cu două traverse, unde este depusă relicva, este străjuită de două şiruri de câte cinci arhangheli, aşezați vertical de-a lungul montantului, iar pe brațele orizontale de câte o pereche de Puteri şi Stăpâniri, reprezentate sub forma unor serafimi cu şase aripi şi a unor heruvimi cu patru aripi. Costumul imperial al arhanghelilor şi aripile cu ochi ale îngerilor produc efecte de un colorit strălucitor pe fondul de aur, în care sunt încrustate figurile. Fiecare din cele zece plăcuțe decorate cu îngeri acoperă un mic receptacul care conține un fragment din relicva desemnată de inscripția gravată pe capac. Aceste fragmente au fost luate din relicve deosebit de venerate din tezaurul imperial sau din bisericile de la Constantinopol: Spinii şi buretele Răstignirii, fâsii din mahramă, mantia, tunica şi giulgiul lui Hristos, din maforionul (vălul) şi brâul Fecioarei, şi şuvite din părul Sfântului Ioan Botezătorul.

Panoul central al capacului culisant este înconjurat de chenare decorate cu cabosoane şi cu perle pe un fond de aur filigranat, cu pietre şi cu sticla colorată, care, în partea de sus şi în cea de jos, desenează rozete. Panoul însuşi este alcătuit din nouă plăci care figurează un Deisis, încadrat de cei patru evanghelişti şi de opt apostoli. Pe chenarele cadrului sunt aşezate opt plăcuțe purtând sfinți ținuți în mare cinste la Constantinopol: Ioan Gura de Aur, Vasile, Dumitru, Grigore din Nazianz, Nicolae şi Gheorghe.

Desigur nu întâmplător bustul sfântului Vasile a fost aşezat chiar în dreptul numelui donatorului din inscripție. Delicatețea şi precizia desenului lamelelor de aur, somptuozitatea coloritului, în care tonurile galbene țâşnesc strălucitoare dintre cele albastre şi liliachii, demnitatea calmă şi euritmia compoziției fac din această stauroteca una dintre cele mai de seamă capodopere ale artei emailurilor bizantine. Personajele au acea severitate calmă, ce se întilneşte în aceeaşi epocă pe fildeşurile şi pe reliefurile de metal ciocănit.

Biblioteca San Marco de la Veneția păstrează cele două plăci ale unei ferecături de Evanghelie (Cod. lat. I nr. 100), datând după toate aparențele de la mijlocul sau din a doua jumătate a secolului al X-lea, care sunt de asemenea adevărate capodopere. Pe avers este infățișat Hristos şi pe revers Fecioara, care sunt inconjurați fiecare de douăsprezece medalioane cuprinzând busturile arhanghelilor Mihail şi Gavril, ale unor apostoli şi sfinți. Ramele panourilor şi ale medalioanelor sunt făcute din mărgăritare şi din pietre prețioase.

Secolul al Xl-lea

În a doua jumătate a secolului al XI-lea, căutarea unei eleganțe mai delicate a dus la figuri de o mai redusă măreție decorativă, dar de o execuție meşteşugită, cum sunt acelea care împodobesc stauroteca din catedrala de la Esztergom în Ungaria. Pe placa de argint aurit, în care s-a săpat cavitatea în formă de cruce cu două traverse care conține relicva, au fost încrustate emailuri reprezentând: sus, doi îngeri în zbor; de o parte şi de alta a traverselor, Constantin şi Elena, descoperitorii Sfintei Cruci; jos, aşezate simetric, Urcuşul Golgotei şi Coborârea de pe Cruce. Ultimele două scene prezintă acele trăsături anecdotice şi patetice care au conferit artei din vremea Comnenilor un aspect mai uman şi mai narativ, în Urcuşul Golgotei, un iudeu îi arată lui Hristos crucea spre care îl conduce un ostaş; în Coborârea de pe Cruce, Fecioara îşi lipeste obrazul de cel al Fiului său, pe când Ioan îşi şterge lacrimile care i se preling pe obrazul drept şi Nicodim, în genunchi, scoate cuiele cu un cleşte.

Din pricina acestor elemente, anumiți autori au ținut să vadă în relicvariul de la Esztergom o operă din secolul al XIII-lea, ieşită poate dintr-un atelier grec de la Veneția. Costumele lui Constantin şi Elenei sunt aidoma cu ale împăraților bizantini din secolul al Xl-lea; Elena poartă agățată de cingătoare acel thorakion (ecuson) marcat cu o cruce cu dublă traversă. Rama de argint ştanțat, de o calitate cu mult inferioară, datează din secolul al XIII-lea.

Două dintre cele mai importante mărturii despre arta bizantină a emailului în secolul al XI-lea aparțin acelor diademe pe care împărații de la Constantinopol le trimiteau în număr destul de mare regilor şi prințeselor a căror alianță doreau să o caştige şi pe care, în afară de aceasta, credeau ca îi marchează cu un semn de vasalitate desemnându-i ca protejați ai lor.

Primul dintre aceste obiecte a fost dezgropat în 1860 la Nitraivanka (in Slovacia), de către un țăran care îşi ara ogorul. El este alcătuit din şapte plăcuțe de aur terminate în arc şi decorate cu emailuri. Constantin al IX-lea Monomahul (1042-1055) este reprezentat aici împreună cu soția sa Zoe (1028-1050) şi cu sora acesteia, Teodora (împărăteasă în 1042). Acest trio imperial este incadrat de două dansatoare şi de două personificari ale virtuților: Umilința şi Sinceritatea. Două medalioane, al sfântului Andrei şi al sfântului Petru, par să se lege de această diademă. S-ar putea să fie vorba de un dar făcut regelui Andrei I al Ungariei (1047-1061), soțul Anastasiei de Rusia, ea însaşi sora lui Vsevolod, fiul lui Iaroslav, care s-a căsătorit cu o fiică a lui Constantin al IX-lea.

Dansatoarele de pe diademă, vrejurile şi papagalii răspandiți pe fondul din jurul lor şi al personajelor imperiale, chiparoşii care încadrează virtuțile arată o înrudire cu artele din Islam, unde adesea se evoca plăcerea pe care suveranul o încerca ascultând

cântecele muzicanților, privind dansatoarele şi saltimbancii, sau bucurându-se de spectacolul oferit de grădinile populate de animale. Se mai poate vedea aici efectul gustului față de agrementele vieții pe care Constantin al IX-lea Monomahul îl împinsese foarte departe şi care îl făcea să se asemene cu principii musulmani.

Ne amintim de asemenea de platanul şi de păsările de aur din preajma tronului imperial, în sala Magnaura din palatul imperial. În diadema dăruită lui Andrei I al Ungariei, Constantin al IX-lea va fi voit să lase o imagine plăcută a serbărilor care înveseleau viața de la Curtea din Constantinopol. Simțul ornamentației elegante întrece fără discuție preocuparea față de volum. Dar ne aflăm departe de evocările spiritualizate ale lumii supranaturale.

Aproape treizeci de ani mai târziu, împăratul Mihail al VII-lea Ducas Parapinakes (1071-1078) oferi sotiei regelui Ungariei, Geza I (1074-1077), principesa bizantină Synadena, nepoata viitorului împărat Nichifor al III-lea Botaniatul (1078-1081), o diademă care a fost refolosita fără îndoială sub Bela al III-lea (1173-1176) în coroana care, după tradiție, ar fi fost dăruita sfântului Ştefan, primul rege al Ungariei (997-1038), de către papa Silvestru al II-lea. Deasupra diademei bizantine stau aşezate simetric, la cele două extremitati ale unui diametru, două plăcuțe purtând una imaginea lui Hristos ca Stăpân Atotputernic, iar cealaltă portretul lui Mihail al Vll-lea, stăpân al lumii pământeşti.

Pe cercul coroanei, prelucrat din nou în secolul al Xll-lea, au fost aşezate, alternând cu cabosoane mari care par să dateze de la refacerea de sub domnia lui Bela al III-lea, opt plăcuțe dreptunghiulare dispuse în aşa fel încât Hristos să fie încadrat de arhanghelii Mihail şi Gavril, iar Mihail al VII-lea de fiul său Constantin şi regele Geza. După arhangheli vin apoi, asezați tot simetric, sfinții militari Gheorghe şi Dumitru, protectori ai principilor pe câmpul de bătălie, şi, după Geza şi Constantin, sfinții doctori Cosma şi Damian, care vegheau asupra sănătății celor puternici. Bela al III-lea a adăugat acestei diademe cele două lame incrucişate în emisferă, care formează calota coroanei şi care au fost decorate cu emailuri, fără îndoială fabricate atunci în Ungaria după modelele bizantine. Ele îi reprezintă pe sfinții apostoli Petru şi Andrei, Pavel şi Filip, Iacov şi Toma, Ioan şi Vartolomeu.

7.2 Icoane cu figuri în relief şi medalioane de email

Tezaurul Sfântului Marcu posedă icoane de aur sau de argint aurit, decorate cu figuri *au repousse* şi împodobite cu emailuri, care arată cu câtă sigură înțelegere a efectelor de somptuozitate ştiau artiştii timpului să combine materiile prețioase. Pe una dintre aceste icoane este infățişat în relief bustul sfântului Mihail. Pătratele şi tivul *loros*-ului pe care îl poartă arhanghelul, căptuşeala mânecilor, măciulia bastonului şi diadema sa sunt ornate cu mari pietre colorate. S-au folosit emailuri pentru mânecile tunicii şi penele aripilor, pentru cele două cabosoane în care îi este inscris numele, pentru marginea nimbului şi pentru bustul lui Hristos şi al sfântului Sirneon care îl încadrează.

Interiorul nimbului şi restul fondului au fost decorate în filigran aerat. întregul panou fiind încadrat de emailuri care desenează cruci cu soclu în trepte. Pe marginile decorate cu vrejuri, care începuseră să se bucure din nou de mare trecere, s-au aşezat

optsprezece medalioane şi două plăcuțe de email cuprinzând busturile arhanghelilor Uriel şi Gavriil, al Fecioarei şi ale unor sfinți.

Medalioane

Din ferecături de carți, din unele rame de icoane sau din montura unor vase provin multe medalioane pe fond de aur, fin executate, cuprinzând busturile lui Hristos şi ale unor sfinți, care se află în numeroase colecții publice şi particulare.

" Pala d'Oro "

Arta bizantină a emailului a fost foarte apreciata în Occident. Pentru bazilica de la Montecassino, Didier ceru, pe la 1072, împăratului Mihail al VII-lea Ducas îngaduința de a comanda la Constantinopol un *antependium* de aur, decorat cu emailuri care reprezentau minunile sfântului Benedict.

La Veneția, după mărturia cronicilor, dogele Piero al II-lea Orseolo (991-1009) ar fi adus de la Constantinopol, la sfârşitul veacului al X-lea, un *retablu* de aur şi de email - prima "Pala d'Oro " - pentru San Marco ale cărei stricăciuni pricinuite de incendiul din anul 976 fuseseră reparate. Atunci când biserica închinată sfântului patron al oraşului a fost reconstruită, între anii 1063 şi 1094, pe un plan mai amplu, dogele Ordelafo Falier (1102-1118) a comandat la Constantinopol o noua " Pala d'Oro ", demnă de somptuosul sanctuar, pe care artiştii începuseră sa-l decoreze cu mozaicuri. Această Pala a fost refăcută şi îmbogățită în mai multe rânduri.

În 1209, sub dogele Piero Zani şi procuratorul Angelo Falier, s-au adaugat în partea superioară şase plăci care fusesera luate de la Constantinopol, fie din Sfânta Sofia, fie din mănăstirea Pantocratorului, şi care reprezentau ultimele şase praznice mari. Se pare că atunci s-au introdus de asemenea unele elemente provenind din prima Pala, a lui Piero al II-lea Orseolo. În 1345, sub Andrea Dandolo, Pala a fost încă o data restaurată şi atunci a căpătat cadrul său arhitectural de stil gotic, în care s-au refolosit unele piese de origine diferită. Lui Ordelafo Falier îi aparține comanda panoului central, a cărui decorație se inspira din aceea a cupolelor: Hristos Pantocrator tronând este înconjurat de medalioanele celor patru evanghelişti, deasupra lui ridicându-se tronul Etimasiei care, în biserici, se află adesea pe bolta traveei dintre cupolă şi absidă.

În partea de jos, Fecioara era înconjurată de împăratul Alexis I Comnenul (1081 - 1118), care domnea în momentul când Pala fusese comandată în atelierele imperiale, şi de soția sa Irina, care poartă, prins la cingătoare, un *thorakion* marcat de o cruce cu două traverse. Cu prilejul refacerii din 1209, după ce Veneția pusese stăpânire pe capitala unui Imperiu de sub a cărui tutelă se eliberase, s-a înlocuit placa infățişându-l pe Alexis cu o alta pe care apare Ordelafo Falier, aflat la origine în raport de simetrie cu un portret al co-împăratului Ioan al II-lea Comnenul, fiul lui Alexis, de o parte şi de alta a perechii imperiale: În starea inițială, dogele Ordelafo Falier, care purta titluri aulice, se pare că fusese alăturat familiei împărăteşti.

În secolul al XII-lea, mai multe emailuri au capatat pecetea tendințelor dominante ale epocii. Proporțiile personajelor s-au alungit. Grafismul accentuat a introdus o oarecare uscăciune în desenul trăsăturilor chipurilor şi al cutelor supraabundente ale draparilor. Figurile astfel executate reclamă o comparație cu

caseta de fildes din muzeul Bargello de la Florența, ea însăşi foarte apropiată de frescele şi de miniaturile epocii. Culorile au devenit mai puțin intense.

Georgia

Exportarea emailurilor bizantine în Georgia a întărit tradițiile ancestrale ale țării în materie de giuvaergerie şi au favorizat inflorirea unei şcoli naționale de emailori, caracterizată prin folosirea în număr mai redus decât la Constantinopol a tonurilor fluide şi deschise. Lamelele despărțitoare mai groase au un desen adesea rectiliniu şi viguros accentuat care, sub incontestabila sa asprime, nu este lipsit de forță de expresie. Vestitul triptic de la Kakuli, aflat azi în muzeul din Tbilisi, este o operă complexă, al cărui stadiu inițial datează din prima jumătate a secolului al X-lea, fiind refăcută sub Dimitri I (1125-1146). În triptic se află mai multe plăci autentic bizantine, cum ar fi Hristos şezând, crucea flancată de Constantin şi de Elena şi încoronarea lui Mihail al VH-lea (1071-1078) şi a soției sale, prințesa georgiană Maria de Alania. Alte emailuri din acest ansamblu sunt incontestabil produsele unor ateliere locale (Maica Domnului, sfântul Teodor, Răstignirea), în sfârşit, există altele care, deşi fabricate în Georgia, denotă o voință, mai mult sau mai puțin afirmată, de a imita stilul de la Constantinopol.

8. Ceramica bizantină

Pe când ceramica din epoca paleocreştină, o simplă prelungire -uşor degenerată- a obiectelor fabricate în vechiul Imperiu roman de răsărit, nu prezintă inters decât pentru arheolog, aceea din epoca Macedonenilor merită, prin anumite aspecte ale sale, să rețină atenția noastră. Şi, în această reînnoire, se poate vedea unul dintre semnele exigențelor estetice ale acestei perioade. Tehnica lutului ars şi smălțuit, care reînflorise sub abasizi în Mesopotamia şi în Iran, teritorii unde ea fusese practicată cu predilecție în antichitate, a fost adoptată de bizantini la sfârşitul secolului al IX-lea, la fel ca şi de către arabii din Africa.

Zidurile şi pardoselile bisericilor sau clădirilor laice au fost acoperite cu plăci comparabile cu acelea care decorau Marea Moschee de la Kairuan. Motivele ornamentale, care cuprind rozete, buchete de acant, animale fantastice şi păuni, amintesc îndeaproape cele din arta islamică. Specimene de acest gen au fost găsite la Constantinopol, la Nicomidia şi în Bulgaria la Preslav, unde obiectele importate din Bizanț stau alături de produsele atelierelor locale. Dar bizantinii au reprezentat de asemenea pe aceste plăci imaginile Fecioarei cu Pruncul în medalion, sau busturile unor sfinți şi astfel se poate vorbi despre icoane de ceramică. La Patleina, în Bulgaria, s-au descoperit mai multe plăci care, combinate, formau un remarcabil portret al sfântului Teodor.

Cu toate acestea faianța smălțuită a slujit mai mult la fabricarea veselei şi nu poate fi vorba de a studia în detaliu toate categoriile pe care le-au stabilit ceramologii. Cea mai însemnată este aceea în care decorul era gravat (*sgraffito*) cu un vârf sau cu spatula într-o argilă roşietică acoperită cu o angoba albă şi înainte de aplicarea unui smalț care, după coacere, căpăta o culoare roşietică sau verzuie.

Motivele folosite cuprind patrupede şi păsări mai mult sau mai puțin stilizate, ornamente în spirală, cateodată centauri, dragoni sau luptători, poate imprumutați din

poemele epice. În apropiere de margine se desfăşoară adesea o cunună de vrejuri, sau semne cufice mai mult sau mai puțin deformate. Desenul este în general plin de nerv, rapid, cu tot ceea ce aceasta comportă ca brio în execuție, dar şi adesea ca neglijență. Cea mai frumoasă epocă a acestei ceramici a fost sfârşitul secolului al XI-lea şi secolul al XII-lea. Produsele bizantine rămân totuşi, în ansamblu, inferioare celor ale atelierelor abasizilor.

Favoarea de care se bucura pe atunci ceramica a fost atât de mare încât în pereții mai multor biserici s-au încrustat la exterior boluri şi farfurii de faianță.

9. Decorul Fațadelor

Edificiile pe care le-am trecut în revistă mai înainte oferă o trăsătură pe care o regăsim la multe construcții din epoca Paleologilor, mai ales la Constantinopol şi în teritoriile unde influența lui s-a făcut foarte simțită: În Macedonia, în Serbia şi în România; este vorba despre importanța acordată decorării fațadelor.

Se pare ca începând din această vreme arhitecții s-au adresat mai mult privirilor decât sufletelor. Nişele, arcadele, frontoanele curbe, fațetele de tambur cu capătul arcuit care răscroiesc festoane în cornişa cupolelor, brâiele în dinți de ferăstrău, ornamentele desenate de pietre şi de cărămizi - toate acestea îşi îmbină efectele spre a produce o impresie de bogăție şi de fantezie.

Pereții exteriori oferă un aspect mai variat. Absidele îşi sporesc laturile până când regăsesc, la limită, vechea linie semicirculară. Tambururile cupolelor se înalță cu mai multă cutezanță decât în trecut. De la Pammakaristos şi de la exonartexul din Kilisse Djami, până la sfinții Apostoli din Salonic, cuprinzând şi Sfânta Ecaterina, aceste tendințe îşi fac simțită acțiunea din ce în ce mai limpede. Ele şi-au atins deplina înflorire barocă în biserica de la Graceanița, zidită de Miliutin în 1320, cu etajarea de arcuri dublate şi tambururi de cupole purtate spre cer într-un avânt impetuos.

Bisericile construite de Lazar şi de fiul său Ştefan în cursul ultimilor treizeci de ani din secolul al XV-lea pe valea Moravei, unde despoții sârbi se repliasera în față inaintării turcilor, au rămas fidele formulelor decorative în care gustul detaliului şi al pitorescului predomină asupra simțului monumentalității şi al volumului. Vom cita bisericile de la Ravanița (1377), Kruşevaț (pe la 1380), Ljubostinja (la sfârşitul secolului al XIV-lea), Kalenit (in jurul anului 1400), Rudenița (1403-1410) şi Manasija (intre 1407 şi 1418).

Fațadele lor, mai ales în părțile înalte, sunt însuflețite de o sensibilitate exasperată, proprie civilizațiilor conştiente de apropiata lor dispariție.

IX. Muzica bizantină

Scurtă privire asupra cântarii bisericeşti după veacul al IV-lea

1. Muzica psaltică - muzică bizantină

1.1 Prima perioadă în evoluția cântării bisericesti

Opiniile conducătorilor bisericeşti din veacul al IV-lea şi de la începutul veacului al V-lea au contribuit la schițarea şi consacrarea principiilor unui stil bisericesc de observat în cântarea imnurilor din cult. aşa că atunci când serviciul liturgic oficial şi-a deschis porțile sale imnurilor şi deci şi muzicii lor, în veacurile al

IV-lea şi al VI-lea, aceasta din urmă realizase deja o adaptare bisericească. Temeliile muzicii bisericeşti bizantine erau definitiv fixate deci în această epocă, iar forma ei precis determinată. Cântarea imnurilor în biserică nu mai ăntâmpina acum nici oprelişteа canonului 59 al Sinodului de la Laodiceea şi nu mai provoca nici scrupulele sfinților Părinți.

S-ar putea presupune, desigur, că nu puțin a contribuit la obişnuirea Bisericii cu noua muzică şi contextul vremii; aceasta (muzica nouă) avea deja un stagiu lung în oficiile religioase secundare; în realitate însă, muzica greacă din melodiile imnurilor se adaptase în acele puncte care îi confereau un contact şi o apropiau de spiritul psalmodiei. O astfel de acomodare nu mai constituia în această epocă o incompatibilitate pentru muzica greacă, pentru că, precum am spus, muzica clasica se găsea în declin încă de la ivirea creştinismului, iar în veacul al IV-lea d.Hr. decadența ei era destul de pronunțată, îşi pierduse deci independența şi originalitatea, aşa că ea cedase în cursul vremii influențelor orientale, pe care le putem constata chiar în documentele muzicale de veche origine creştină. Astfel, în notația greacă a fragmentului de imn descoperit la Oxyrhynchos, ca şi alte imnuri de aceeaşi proveniență, se disting din belsug mici grupe de note pentru una şi aceeaşi vocală sau silabă, adică melisme, deci influențe orientale, în timp ce melodiile profane ale timpului sunt aproape întotdeauna silabice.

Negreşit, cântarea psalmodică a exercitat o influență, am putea zice directă, asupra muzicii imnurilor religioase. Era şi natural, de altfel, să fie luată ca model de către imnul religios, care năzuia în Liturghie la aceeasi situație ca şi psalmul. Se pare însă că drumul spre o infrățire sau o apropiere, spre o atingere sau invecinare, cel puțin între cântarea psalmodică şi unele din modurile de cântare greacă, fusese mijlocit chiar de către Templul iudaic din Ierusalim. Aşa, cel puțin, rămane să întelegem din Stromata (VI, 10) a lui Clement Alexandrinul, care ne informează că în vremea să se spunea că la Templul din Ierusalim se obişnuia şi un fel de cântare, care semăna cu modul dorian al elinilor.

A fost, în tot cazul, destul timp în cele patru veacuri dintâi pentru introducerea unui spirit creştin, într-o anumită măsură cel puțin, în arta muzicală greacă, primită în slujba Bisericii. Uzul demonstrativ al imnurilor, atât de frecvent în veacul al IV-lea şi tendințele lui de a câştiga loc în serviciul liturgic oficial, a dus mai târziu în chip Fațăl la un stil bisericesc al modurilor de cântare grecească, sub acțiunea părinților Bisericii din acel veac. Însă, prin acceptarea în imnuri a modurilor de cântare greacă, muzica bisericească ajunse şi ea în chip firesc mai bogată, mai pompoasă, mai înfloritoare, reclamând în executarea ei şi o tehnică mai pretențioasă. Lucrul acesta se va putea verifica destul de simțit, la un veac după sfântul Atanasie cel Mare, când îl subliniază Fericitul Augustin. Referindu-se la psalmodia recitativă a Bisericii din Alexandria de pe vremea acelui sfânt părinte, în comparație cu cântarea inflorită din epoca sa, indeosebi cu bogata vocalizare a cântului "Aliluia", Fericitul Augustin o găsea pe cea dintâi atât de simplă, încât ea se apropia mai mult de citire, decât de cântare (*tam modico flexu vocis, pronuntianti vicinior esset quam canenti*). Dar chiar pe timpul sfântului Atanasie, cântarea bisericească se înfăţişa mai bogată, mai inflorită în unele bucăți ale ei, decât în epoca anterioară. Astfel, în timp ce lecturile din cele cinci cărți ale Vechiului Testament, din cărțile profetice şi din cele istorice, precum şi cele din

Noul Testament, se recitau cursiv, el afirma că exista şi un alt fel de recitare mai "largă", mai "bogată", rezervată psalmilor, cântarilor şi imnurilor înflorite.

Distanța de la vechea psalmodie simplă şi până la cântarea înflorită sau modurile troparelor o subliniază destul de clar atitudinea rigorista a Cuviosului Pamvo din Egipt şi a celorlalți asceți din deşerturile Nitriei, care conservaseră până atunci vechea cântare psalmodică. Aceeaşi concepție aspră despre evlavia şi smerenia călugarească ținu încă multa vreme bisericile din mănăstiri departe de muzica imnurilor. La mai mult de un veac după Pamvo, ava Silvan adresa unui ucenic al său un cuvânt care iese din cadrul sentimental al celui dintai. "Ce să fac, avo, ca să dobandesc umilinta?", îl intrebă o dată un frate. "Că sunt foarte suparat de trândavire şi de somn şi de dormitare. Când mă scol noaptea, am mult de luptat la cântarea psalmilor şi nu pot birui dormitarea şi nici psalmii nu-i pot spune fără glas". Bătrânul îi răspunde: "Fiule, a zice tu psalmi cu glas este în primul rând mândrie, căci aceasta îți pune în minte că tu cânți, iar fratele tău nu cânta. Al doilea, îți împietreşte inima şi nu te lasă să te umileşti. De voieşti deci umilința, lasă cântarea". După incheierea sfaturilor bătrânului despre felul în care trebuie împlinit canonul călugaresc, fratele îl întâmpină: "Eu, avo, de când m-am călugărit, slujba canonului (?) şi ceasurile după rânduiala celor opt glasuri le cânt". "Pentru aceasta, umilința şi plânsul fug de tine", îi raspunse bătrânul. Gândeşte-te la părintii cei mari, cum ei nefiind slujitori bisericeşti şi nici glasuri, nici tropare ştiind, fără numai putini psalmi, ca nişte luminători în lume au strălucit, precum au fost ava Pavel cel Simplu şi ava Pamvo şi ava Apolo şi ceilalți purtători de Dumnezeu părinți.…Nu cu cântări şi tropare şi glasuri, ci cu rugăciunea cea cu inima zdrobită şi cu post, prin care şi frica lui Dumnezeu în inimă se face necontenit... Iar cântarea pe mulți la cele mai de jos ale pământului i-a pogorât; şi nu numai pe mireni, ci şi pe preoți, fiindcă i-a moleşit şi în desfrânare şi în alte patimi i-a prăbuşit. Cântarea, aşadar, este a mirenilor. Pentru aceasta se ingrămădeşte lumea în biserici. Ia aminte, fiule, câte cete (coruri îngereşti) sunt în cer şi nu este scris pentru vreuna dintr-însele că pe cele opt glasuri cântă; ci o ceata cântă neincetat Aliluia; alta: sfânt, sfânt, sfânt Domnul Savaot (Is. 6,3); alta: Binecuvantată fie slava Domnului în locul unde sălăşluieşte El! (Iez. 3,12)...".

O astfel de atitudine față de muzica bizantină a imnului bisericesc a stăruit vreme foarte îndelungată printre călugării diferitelor Biserici din ramura orientală. Aşa, chiar în veacul al XII-lea, mitropolitul nestorian Barsalibi din Amida (1171), îndemnat de călugărul Rabban Ischo, reîntors la Ortodoxie, să reintre şi dânsul în sânul Bisericii Bizantine, a răspuns cu un tratat, în care respingea o astfel de idee; între altele, el afirmă şi urmatoarea acuzare: "Pe vremea Apostolilor, nu se aflau tonuri muzicale. Grecii au imprumutat de la păgâni melodiile cântării lor; acestea sunt de puțin folos credincioşilor şi desfatş numai pe cântăreți".

Noua dezvoltare a cântării se întinsese însă în toate celelalte părți, o dată cu revărsarea imnurilor în Liturghie. Alexandria, oraşul vechii civilizații greceşti din epoca ivirii şi primei răspândiri a creştinismului, adică Biserica de aici a sfântului Atanasie cel Mare, jucase rolul principal în noua dezvoltare a cântării bisericesti. Ei i se datorează adoptarea celor opt glasuri sau ehuri, cărora în cele din urma le-au deschis porțile serviciului divin şi mănăstirile, una după alta.

1.2 Sistemul muzical folosit în melodii

Melozii şi imnografii au utilizat, într-adevăr, modurile muzicii greceşti pentru melodiile imnurilor lor. Acestea nu mai erau însă exact vechile moduri clasice. Clement Alexandrinul citeaza trei moduri şi anume: modul frigian, lidian şi dorian întrebuințate în cântarea clasică, cărora însă el le contrapune "cântarea cea nouă, imnul levitic", ale cărui accente imită pe David. Melozii s-au folosit însă de modurile de cântare din uzul timpului lor, care, în comparație cu cele vechi, suferiseră nu numai modificări, dar îşi schimbaseră şi numele.

Noțiunea de mod sau armonie implica la cei vechi nu numai ideea de dispoziție şi ordine a intervalelor, ci şi pe aceea de ethos sau caracterul moral al armoniei. Aceasta inseamna ca fiecare mod îşi avea stilul său atât de precis, încât putea fi intuit şi determinat sigur prin impresia psihologică sau estetică lăsată de cântarea sa; fiecare mod adică trezea în suflete o dispoziție sau un sentiment corespunzător. Astfel, modul dorian, grav şi sever, era propriu a trezi o atitudine hotărâtă, bărbătească şi chibzuită; cel frigian era zgomotos, entuziast, îmbietor spre desfătare, iar cel lidian molatic, cum îl socotea Platon. Mai târziu, s-a adăugat şi mixolidianul sau hiperdorianul.

Din modurile primare ale clasicilor s-au dezvoltat prin derivație alte moduri corespunzătoare, mai joase, numite hipodorian, hipofrigian, hipolidian şi hipomixolidian. Față de cele inițiale, care erau moduri autentice sau principale, cele din urmă au fost numite moduri derivate, lăturalnice sau plagale. În epoca alexandrină, ca şi în cea următoare ei (numită şi bizantină), s-a pierdut originalitatea primitivă a modurilor, din cauza obiceiului de a se amesteca într-unul şi acelaşi poem toate ritmurile prozodice şi ritmurile muzicale. S-a ajuns astfel să se dezvolte melodiile cele mai variate, al căror număr unii l-au cifrat chiar până la 15.

Modurile suferiseră în timp nu numai în structura lor melodică, dar îşi schimbaseră şi numele. În locul numirilor clasice de *modon*-armonie, în epoca bizantină a început să se întrebuinteze termenul de *eh*, care implica un sens deosebit. Aceasta însemna că principalul în muzică nu mai era acum intervalul dintre tonuri, ca în epoca clasică, ci tonul dominant. Ehurile nu mai purtau în Evul Mediu nume proprii, ca vechile moduri, ci s-a încetpțenit obiceiul de a se distinge fiecare eh prin câte un număr de ordine: glasul I, II-VIII. Pe melodiile acestor ehuri acomodate în stil bisericesc, au fost compuse şi cântate imnurile liturgice, urmând, negreşit, evoluția petrecută înlăuntrul acestor melodii, în diferitele epoci succesive.

1.3 Funcția cântăreților în executarea imnurilor

Precum este lesne de înțeles însă, executarea noilor cântări cerea acum mai mult decât înainte oameni de meştesug sau cunoscători cu dexteritate deosebită în materie de muzică. Funcția cântărețului bisericesc apare deci mai simțită şi mai necesară, mai exclusiv chiar, în sistemul cântării imnurilor. De altfel, rolul şi necesitatea cântărețului bisericesc n-au încetat niciodată în istoria executării cântării liturgice; nici chiar în vremea cântării antifonice corale, care a fost de fapt un accident în istoria cultului creştin. Chiar în acea epoca, funcția psalților a fost pusă în relief de Sinodul de la Laodiceea care, prin canonul al 15-lea, făcea din ei o clasă

aparte; acest canon vorbeşte de psalţi anume orânduiţi, "canoniceste psalţi", care executau cântările după carte şi suiţi pe amvon, deci separaţi de popor.

O splendoare deosebită în execuţie a cunoscut cântarea bisericească în Biserica Sfintei Sofii din Constantinopol. De altfel, pregătirea cântăreţilor făcea parte din preocupările împăraţilor bizantini şi ale conducătorilor Bisericii, înainte chiar de ridicarea acestui mareţ monument de către Justinian; astfel, o şcoală pentru formarea lor o întâlnim la Constantinopol încă din timpul împăratului Teodosie cel Mare. În veacul al VI-lea însă, împăratul Justinian (+565) a organizat în două coruri sau strane numărul cântăreţilor care aveau să cânte în Sfânta Sofia şi aveau să fie cu totul deosebiţi de aici înainte de grupul ipodiaconilor şi al lectorilor sau anagnoştilor. Numărul cântăreţilor celor două coruri sau strane a fost fixat la 25, alcătuind un fel de ierarhie a lor şi purtând titluri corespunzatoare, după poziţia sau valoarea artei lor în grupul respectiv. Astfel, protopsaltul era conducătorul ambelor strane, ocupând pentru aceasta un loc intermediar între ele, adică în mijlocul bisericii; tot sub direcţia lui se făcea şi învăţământul cântării bisericeşti. Urmau în subordine imediat cei doi domestici, ajutoarele protopsaltului şi dirijori ai stranelor respective. În fiecare din cele două coruri, rangul întâi între restul cântăreţilor îl avea apoi primicerul, de la care se începea de fapt numărul de ordine al cântăreţilor. Cu conducerea cântării condacelor la sărbătorile de peste an era insarcinat arhonul condacelor, după cum canonarhul se ingrijea de cântarea canoanelor şi de păstrarea rânduielii în cântare. Canonarhul era ajutat de proxim care conducea de fapt cântarea canoanelor.

Novelele şi legile lui Justinian se ocupă de clasa cântăreţilor bisericeşti, stabilind incompatibilitatea între sarcina de cântăreţ bisericesc şi de cântăreţ la teatru. Aceeaşi situaţie era prescrisa şi anagnostilor, care puteau şi ei îndeplini rolul cântăreţului; pe vremea lui Justinian, anagnoştii atingeau numarul de 100 la Biserica Sfintei Sofii, iar pe vremea împăratului Heraclie (610-640) se numarau ca la 160 de anagnoşti, afară de 70 ipodiaconi, care intrau cu toţii în formaţia corurilor. Oprirea de a participa şi la corul bisericii, şi la cel de pe scena teatrelor, în afară de consideraţii de ordin moral, cuprindea şi avantajul de a feri cântarea religioasă de influenţa muzicii profane.

1.4 Rolul sfântului Ioan Damaschin în sistematizarea cântării bisericeşti

Se vede însă că nu erau excluse nici acum, cu toată această măsură, exagerările teatrale în executarea imnurilor bisericesti, deoarece Sinodul al Vl-lea Ecumenic s-a văzut nevoit să prescrie următoarea recomandare în canonul 75: "Cei ce vin în biserică spre a cânta, voim de la dânşii să nu întrebuinţeze nici strigări necuviincioase, silind firea spre răcnire, nici să zică ceva din cele nepotrivite şi improprii bisericii, ci cu multă luare-aminte şi cu umilinţă să aducă lui Dumnezeu, privitorul celor ascunse, psalmodii...". Aceasta constituie o probă de oarecare imprecizie sau, cel puţin, lipsa unei sistematizări exacte a ehurilor bisericeşti, chiar în acea epoca. Remedierea unei astfel de situaţii se datorează sfântului Ioan Damaschin în veacul al VIII-lea.

O dată cu rânduirea imnurilor după cele opt glasuri, pentru duminicile de peste an, el a intervenit şi în sistematizarea cântării însăşi. N-am putea spune absolut exact dacă orânduirea Octoihului de către sfântul Ioan Damaschin priveşte de fapt şi înainte de toate

cântarea mai mult decât poezia bisericească; la drept vorbind însă, o despărţire a acestor două elemente în imnologie este artificială sau cel mult un fel de a vorbi.

Sfântul Damaschin nu a creat de fapt nimic nou, pentru că el a menţinut ehurile ce se găseau deja în întrebuinţare bisericească, precum şi semiografia sau notele existente atunci. Dintre cele trei genuri muzicale ale vechilor greci (diatonic, enarmonic şi cromatic), sfântul Ioan Damaschin s-a oprit numai la două şi anume: la cel diatonic şi cromatic, socotindu-le mai corespunzătoare spiritului religios creştin. În cadrul acestor două genuri principale ale tonului, el a supus şi ehurile la o simplificare imprimându-le o nota mai lină, mai ponderată şi deci mai potrivită cu o muzică pioasă. Aceasta îl obligă, fără îndoială, şi la simplificarea şi îmbunătăţirea semiografiei, adica la adaptarea şi precizarea sistemului de notaţie muzicală. Acest sistem al sfântului Ioan Damaschin, cunoscut sub numele de notaţia *aghiopolita* şi cristalizat în veacul al IX-lea, în forma aşa-ziselor *neume bizantine*, stă la baza întregii notaţii de mai târziu a muzicii Bisericii Bizantine.

Intervenţia sfântului Ioan Damaschin în domeniul cântării religioase se înfăţişează deci ca o opera de sistematizare a cântării, care a realizat o precizare a ehurilor bisericeşti şi deci o garanţie împotriva oricărei alterări pe viitor prin melodii profane. În acest scop, el a aplicat glasurilor, într-o anumită formă, principiul ethosului celor antici, adică observarea cu stricteţe a caracterului moral al melodiilor, ethos, care distingea modul de mod sau ehul de eh prin nervul specific melodiei fiecăruia. Aplicarea unui astfel de principiu a realizat-o sfântul Ioan Damaschin şi prin gruparea imnurilor din slujba duminicilor în aşa fel ca ele să nu se mai cânte amestecat, ci duminicile să fie consacrate succesiv câte unuia din cele opt glasuri bisericeşti. Aceasta insemna gruparea imnurilor după ehurile respective, ceea ce a făcut să se distingă categoric ehurile între ele, să le precizeze caracterul lor estetic, pe care li l-a păstrat, putându-se deosebi clar după impresia psihologică determinată de cântarea lor; în acelaşi timp însă, s-a creat şi o regulă mai raţională în execuţie, deci o uşurare în rolul cântăreţului.

Pe de altă parte, prin propriile sale compoziţii, sfântul Ioan Damaschin, ca şi fratele său adoptiv, Cosma Ierusalimiteanul, a lăsat modele clasice şi normative în viitor pentru toate cele opt glasuri, în care a introdus o mai bună regulă a tactului, odată cu celelalte semne întrebuinţate pentru notaţie. Toată cântarea bisericească din epocile următoare, în compoziţiile şi în executarea ei, s-a referit la sfântul Ioan Damaschin.

1.5 Psaltichia bizantină după sfântul Ioan Damaschin

Negreşit, cum era şi natural, muzica bisericească a avut şi după veacul al VIII-lea epoci de dezvoltare şi de inflorire, care au îmbogăţit semiografia, menită să fixeze mai bine melodiile, iar uneori să creeze forme noi de supleţe ori de "faceri" subtile. Noi, însă, nu vom intra în amănuntele care privesc competenţa şi sarcina muzicologilor, ci numai vom menţiona sumar câteva date, care pot interesa din punct de vedere general o istorie a serviciului divin bisericesc.

In primul rând, trebuie să reţinem că ceea ce în chip obişnuit se numeşte *muzica bisericească bizantină* sau *psaltichie bizantină* nu este la origine un produs strict, pur şi absolut originar al Bizanţului sau Constantinopolului. Sub acel nume trebuie să întelegem o artă muzicală ieşită din tiparul bizantin, în care s-au topit atâtea

variante, atâtea repertorii ale unor regiuni aflate în afara sferei de influență a Constantinopolului ca: Siria, Egiptul şi Asia Mică. Este destul să amintim despre cântarea antifonică corală adusă la Constantinopol de sfântul Ioan Hrisostom, dar care la origine era siriană; muzica troparelor îşi revendica, de asemenea, patria în Alexandria Egiptului; lăsând apoi la o parte pe Roman Melodul, născut la Damasc şi diacon în bisericile siriene, care-şi cânta condacele în biserica veacului al VI-lea din Constantinopol, este destul să menționăm opera hagiopolita, Octoihul sfântului Ioan Damaschin, care este "repertoriul cântării liturgice aranjate după cele opt tonuri sau glasuri", ca să înțelegem că la elementele de baza ale psaltichiei bizantine a colaborat întreaga ortodoxie orientală. De la sfântul Ioan Damaschin însă, ea avea o factură, o pecete, un spirit determinat şi unitar. Influența bisericească şi politică a Constantinopolului asigura, mai ales în veacurile al XI-lea şi al XII-lea, unitatea cântării prin generalizarea aceluiaşi tipic.

Această cântare a ajuns până la noi cu oarecare modificari, care constau în adaptări, aranjări sau, ca să întrebuintam o expresie consacrată de uz, "înfrumusețări"; prin ele ni s-a transmis spiritul vechii cântări de la sfântul Ioan Damaschin, însă în alte forme sau compoziții, datorate melurgilor şi maeştrilor din veacul al XII-lea încoace, mai ales. Elementul muzical iudaic din cântarea psalmodica a Bisericii celor dintâi 3-4 veacuri se găseşte, fără îndoială, cu totul estompat în actuala cântare bisericească. El n-a dispărut însă cu desăvârşire. Astăzi, psalmii se recită, e adevarat, într-o lectură simplă. Vechiul recitativ psalmodic se poate desluşi totuşi în executarea unor stihuri introductive, în ectenii şi în rostirea Evangheliei şi Apostolului.

Ceea ce atrăgea interesul oamenilor de aplicație în domeniul imnurilor a început să fie de la o vreme numai cântarea , adica muzica. Până în veacul al IX-lea, melozii, ca autori ai textului, cât şi ai melodiei, dădeau atenție la amândouă aceste elemente ale imnului. După veacul al IX-lea, s-a luat obiceiul de a se folosi în cea mai mare parte melodiile vechi şi cunoscute pentru texte noi (imnografii). De prin veacul al Xl-lea încoace însă, adică de atunci de când s-a încheiat codificarea cărților imnografice de ritual, compunerea de noi poezii bisericeşti sau imnuri ajunsese destul de rară. În schimb, preocupările s-au concentrat asupra muzicii lor. Melodiile vechilor imnuri au început a fi prelucrate de clasa noilor melurgi şi musurgi. Astfel, au luat naştere asa-zisele "infrumusețări", care au dus la complicarea vechii cântări şi la introducerea de influențe personale şi chiar străine de Biserica.

Se convine totuşi că activitatea noilor muzicanți s-a aplicat aproape exclusiv la idiomele, care se pare că de la început au fost compuse fără nici un ritm; prin natura lor deci, se pretează la amplificări şi prescurtări. În ceea ce priveşte însă troparele prosomice şi cele din odele canoanelor, se poate zice că ele păstrează melodia glasurilor din timpul lui Damaschin.

Din numărul melurgilor sau al maeştrilor care au excelat după epoca lui Damaschin, atât prin executarea şi interpretarea cântării, cât şi prin compuneri de melodii, nu vom cita decât un singur nume şi anume pe acela al lui Ioan Cucuzel. A trăit în a doua jumătate a veacului al XII-lea, sau, după alții, tocmai în veacul al XV-lea şi era originar din Dyrrachium (Durazzo). Înzestrat cu o voce rară, a ajuns în şcoala împărătească de cântare din Constantinopol, fiind primit în corul cântăreților

de la Sfânta Sofia, unde a înaintat până la gradul de domestic. Ultima parte a vieții a petrecut-o ca monah la Athos.

El era nu numai un cântăreț extrem de talentat, ci şi un cunoscător al muzicii bisericesti şi al legilor ei, lăsând lucrări care au imprimat o anumită notă psaltichiei bizantine. Într-una din ele, intitulată Arta psaltica şi semnele psaltice cu toata hironomia [21] şi compunerea, expune teoria cântării; alta, pusă sub titlul Carte ce cu voia lui Dumnezeu sfântul cuprinde toata urmarea randuielii bisericesti, cuprinde cântările bisericeşti de la Vecernie până la sfârşitul Liturghiei, puse pe note. În compunerea unora din cântări, Cucuzel a transformat textul din proză în versuri, iar alteori a compus el însuşi intregul text al troparelor.

În ceea ce priveşte însă cântarea propriu-zisă, melodiile lui Cucuzel se remarcă prin modulații complicate şi prin treceri de voce, fapt care l-a condus şi la complicarea semiografiei, adică a sistemului de notație muzicală. Cel mai vechi sistem de notație muzicală religioasă a fost cel aşa-zis al scrierii *ecfonetice*, prin care se indica nu un ton precis, ci doar intervale. În secolul al IX-lea se ia cunoştință de noul sistem semiografic al adevăratelor *neume bizantine*, care reprezintă forma sub care s-a desăvarşit un proces de evolutie semiografică de mai multe secole. După Cucuzel, adică de la veacul al XII-lea înainte, se poate constata o nouă dezvoltare a notației bizantine.

Spiritul cântării lui Cucuzel a dominat Biserica bizantină până în veacul al XIX-lea. Notația lui cuprinzând însă prea multe semne şi lăsând prea mult loc interpretării şi dexterității personale a cântărețului, a fost nevoie să se intreprindă încă din veacul al XVII-lea simplificarea semnelor şi precizarea mai de aproape a valorii lor. Caracterul adevăratei cântări religioase bizantine se afla deja consemnat de principalii teoreticieni ai acestei muzici. Cel mai vechi a fost Mihail Psellos, în a doua jumătate a veacului al Xl-lea, apoi Pachimere (1242-1310) şi, în sfârşit, tratatul intitulat Haghiopolitis, al cărui autor se zice că se întemeiază pe regulile fixate de sfântul Ioan Damaschin şi Cosma Ierusalimiteanul. Existau, prin urmare, normele la care trebuia să se refere orice lucrare de indreptare în domeniul cântării bisericeşti bizantine. De data aceasta, opera de perfecționare privea sistemul semiografic. Ea a fost încercată de către preotul Valasie, nomofilaxul Bisericii celei Mari şi de Hrisant, patriarhul Ierusalimului.

În acelaşi sens al uşurării semiografiei, s-au făcut sforțări în secolul al XVIII-lea, de către protopsalții Patriarhiei din Constantinopol Ioan şi Daniil, iar mai apoi de către Petru Peloponezianul, cunoscut la noi sub numele de Petru Lampadarie (cântăreț al II-lea al Marii Biserici). Succesul unor astfel de tendințe nu a fost însă atins pe deplin, decât abia în prima jumătate a secolului al XIX-lea, fiind opera arhiereului Hrisant (hirotonit în 1843), episcop de Durazzo, iar mai pe urmă mitropolit la Prussa, a lui Grigore Protopsaltul zis şi Levitul (+1822) şi de către Hurmuziu (+1840), hartofilaxul Patriarhiei constantinopolitane. Pe baza vechii notații, ei au fixat alta mai uşoară şi s-au silit să îndrepte cântările, eliminand figurile muzicii turceşti, "manelele" şi "taximurile", de care se lăsase influențată cântarea bisericească sub stăpânirea otomană. Sistemul acestor din urmă trei maeştri a fost aprobat de Patriarhia din Constantinopol şi adoptat în toata Biserica Ortodoxă de rit bizantin. Celelalte Biserici orientale au semnele lor speciale de notație muzicală. Ele nu fac obiectul preocupărilor noastre.

[21] mişcarea cadențată a mâinii = tactul

1.6 Cântarea psaltică bizantină în Țările Române

Psaltichia bizantină a format]ntotdeauna sistemul de cântare în Bisericile ortodoxe, care s-au găsit în legatură canonică cu Patriarhia constantinopolitană. Îndeosebi, Biserica celor două principate româneşti, Muntenia şi Moldova, prin condițiile istorice şi legăturile cu Ortodoxia greacă, a format un teren deosebit de înflorire a psaltichiei bizantine, în diferitele faze de mai târziu ale acestei cântări, cu progresele şi cu scăderile ei. Situația aceasta a fost remarcata chiar de călători ortodocşi străini, ca Dorotei al Monemvasiei, însoțitorul patriarhului Ieremia din Constantinopol, în calatorie pe la noi spre sfârşitul veacului al XVI-lea, şi Paul de Alep, diaconul patriarhului Macarie al Antiohiei, în veacul al XVII-lea. Cel dintâi lăuda în notele sale pe Petru Şchiopul, domnul Moldovei, "pentru că iubea şi pe cântăreți şi avea un iscusit dascal de cântări". Cel de-al doilea vorbeste cu multă admirație de felul în care se făcea serviciul divin şi se cânta la Biserica Domnească din Târgovişte. De asemenea, în veacul al XVIII-lea, Dimitrie Cantemir face mențiune în Descriptia Moldaviae despre corul cântăreților greci de la Biserica curții domneşti a Moldovei.

Trebuie să menționam însă că, în întrebuințarea liturgică din diferitele Biserici ortodoxe naționale, psaltichia bizantină a suferit o localizare prin aplicarea notei geniului muzical specific fiecărui neam, fără a se desființa, desigur, spiritul şi esența psaltichiei originale. Nota natională în psaltichie şi-a găsit loc în amanuntele secundare de interpretare, care, de fapt, constituie punctele fireşti de acomodare locală a muzicii bisericeşti greceşti în celelalte Biserici ortodoxe. În bisericile de la curțile cârmuitorilor, în bisericile mari şi bogate din oraşe, la mitropolii şi episcopii, se executa de obicei psaltichia țarigrădeană chiar de către psalți greci. La celelalte biserici mai modeste şi chiar în mănăstiri, cântarea bizantină era interpretată în spiritul fiecărei națiuni. aşa s-a petrecut lucrul în primul rând în țările slave de la sud (Serbia şi Bulgaria). Cu aceasta particularitate slavă s-a generalizat psaltichia şi în bisericile românesti, pe timpul cât a durat la noi ritul slav în biserică.

Ea este cunoscută sub numele de cântare bulgară sau sârbească. În ea s-au topit şi accentele specifice simțirii românesti, ajungând astfel la noi felul de cântare bisericească tradițională. Ea a răsunat chiar în bisericile curților domneşti, alternativ cu psaltichia în limba greacă; uneori, în limba romană (mai degrabă în limba slavă) şi în strana stangă, răspunzând cântării greci din strana dreaptă, cum se petrecea lucrul la Târgovişte, după însemnarile diaconului Paul din Alep; alteori însă, chiar în strana dreaptă în limba slavonă, cum stăteau lucrurile la începutul veacului al XVIII-lea la Curtea moldovenească, după informatiile date de Dimitrie Cantemir.

Paralel, deci, cu psaltichia bizantină în limba greacă, de la bisericile păturii mai ridicate, continua tradițional în restul Principatelor Romane o cântare bisericească trecută, e drept, prin filtrul spiritului slav, dar autohtonizată în gustul popular românesc. În bisericile mici şi chiar de prin unele sate, doar Heruvicul, Axionul, Sfinte Dumnezeule etc. se cântau în greceşte, după ce această influență s-a înscăunat la noi. În veacul al XVIII-lea însă, vechea cântare bisericească zisă bulgară sau sârbească începu să răsune şi în limba romană. Accentele şi turnura ei supraviețuiesc până astăzi într-un anumit fel de cântare a canonului Floriilor, în melodiile

"Mărimurilor" de la polieleu şi în cântecele populare de stea (Trei crai, Nunta din Cana Galileii, în Vitleem S-a născut Hristos, O, diece prea învățate etc).

Adevărata adaptare însă a psaltichiei la firea cântării bisericeşti a românilor din Muntenia şi Moldova este o operă realizată la începutul veacului al XIX-lea, în primul rând de către ieromonahul Macarie de la Mitropolia din Bucureşti. Cele trei lucrări ale sale, Anastasimatarul, Irmologhionul şi Teoreticonul, tipărite la Viena în anul 1822, precum şi Utrenierul, imprimat la Bucureşti în anul 1827, au rămas normative pentru cântarea bisericească din Biserica Ortodoxă Română. La baza lor sta metoda cea nouă a reformei psaltichiei bizantine de la începutul veacului al XIlX-lea. După chiar mărturia lui Macarie, trecerea cântărilor în limba română şi în spiritul ei au încercat-o înainte de el ieromonahul Arsenie de la Cozia şi protopsaltul Calist de la Mitropolia din Bucureşti. S-au izbit însă de intrigile reprezentanților curentului grec de la noi. Macarie a avut însă sprijinul mitropoliților Dionisie Lupu în Muntenia şi Veniamin Costache în Moldova. Mănăstirea Neamț, unde Macarie a mers să inițieze pe călugări cu noul sistem de cântare, a ajuns al treilea centru de romanizare a psaltichiei bizantine.

Direcția inaugurată de Macarie a fost continuată mai ales în Moldova. Astfel, iconomul Ioniță, mare ecleziarh la Mitropolia din Iaşi, a tradus în româneşte pe la 1837 melodiile slavelor şi idiomelelor din Triod, pentru trebuințele elevilor din seminar. Lucrarea a rămas în manuscris. În anul 1840, ierodiaconul Nectarie Frimul, psalt la Episcopia din Huşi, a aşezat pe note cântările Liturghiei. Acelaşi lucru l-a făcut el pentru cântările Utreniei, în anul 1846, când era arhiereu. Cel mai distins reprezentant însă din şcoala muzicală a lui Macarie a fost Dimitrie Suceveanu, protopsalt la Mitropolia din Iaşi. În afară de îmbunătățirea adusă cărților de cântări ale lui Macarie, prin publicarea Anastasimatarului cu Teoreticonul şi Irmologhionul (Iaşi, 1848), Dimitrie Suceveanu a publicat în trei prețioase volume toate idiomelele şi slavele de peste an (Mănăstirea Neamț, 1856), atât de apreciate până astăzi. În Muntenia, încercarea de a da pe româneşte psaltichia grecească a fost reluată de Anton Pann (1854). La început, în colaborare cu doi psalți greci aşezati la noi (Petre Efesiul şi Panaiot Enghirliul, protopsalt la mitropolie), iar mai pe urmă singur. El pleca de la acelaşi sistem muzical ieşit din reforma constantinopolitană de la începutul veacului al XIX-lea. dacă însă a reuşit să dea cel mai bun manual de teorie psaltică, în lucrarea sa "Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau gramatica melodică", totusi nu se poate spune acelaşi lucru despre bucațile lui de psaltichie. Traduceri şi prelucrări, precum spune el însuşi, iar unele chiar compoziții proprii, ele se resimt vizibil de turnurile melodiilor cunoscute de el în tinerețe prin Peninsula Balcanică şi prin Rusia, pe unde a umblat. Ele nu au deci naturalețea cântărilor lui Macarie, în spiritul simțului românesc.

O împăcare a acestor două direcții a fost încercată în ediția Anastasimatarului şi Irmologhionului din 1856 a episcopului Filotei al Buzăului. Ele sunt de fapt o compilație, unde se poate recunoaşte opera lui Macarie în Anastasimatar, iar în cea mai mare parte din Irmologhion lucrările lui Anton Pann.

Ca o continuare în direcția începută de ieromonahul Macarie, pot fi privite şi traducerile, prelucrările şi compozițiile din a doua jumătate a veacului al XIX-lea, ale lui Ştefanache Popescu, profesor de muzică bisericească la cele două seminarii din Bucureşti. În ele se vede preocuparea de adaptare a psaltichiei bizantine la felul şi

gustul de cântare ale poporului român. Bucăţile lui Ştefanache Popescu sunt mult mai apropiate de cele ale lui Macarie. În plus, prin introducerea tactului îndoit, el a dat cântării un ritm mai modern, îngăduind ca imnurile să fie cântate ceva mai repede, iar nu atât de melismatic, ca mai înainte. Aceasta însemna deci o simplificare a cântării care, între altele, a creat şi avantajul de a face textul mai clar la auz. În acest din urmă sens, Ştefanache Popescu a fost continuat de elevul şi urmaşul său la cele două catedre, I. Popescu Pasărea.

1.7 Muzica de tradiție bizantină la români în sec. al XIX - lea

Ca o consecință a evoluției muzicii bisericeşti, la începutul secolului al XIX-lea s-a oficializat la Constantinopol şi imediat în Țările Române o reformă radicală, care rupea legătura, într-un anumit sens, cu vechile melodii bizantine. Această ruptură s-a întrezărit din a doua jumătate a secolului precedent, fiind începută de Petru Lampadarie (+1777), cel care a compus într-un stil nou toată gama de cântări bisericeşti necesare cultului divin. Ideile acestuia au fost puse în practică de ucenicii săi: Agapie Paliermul şi Gheorghe Cretanul, care la un moment dat, derutați oarecum de această întorsătură radicală, au căutat o altă soluție în inventarea notației alfabetice, dar n-au reuşit, deoarece tradiția neumelor era foarte puternică. Protagoniştii oficiali ai acestui nou sistem de cântare sunt: Chrysant de Madit, Grigorie Lampadarul (Levitul) şi Hurmuz Gheorghiu (Chartofilax). Noua reformă a muzicii psaltice sau "sistema cea nouă", cum este cunoscută de toată lumea, s-a aplicat la Constantinopol, în şcoala de muzică bisericească, înființată, se pare, în mod special, în 1814, ca să predea cei trei muzicieni amintiti, noul sistem.

Cauzele reformei de la 1814-1815 sunt puse de mulți muzicologi pe seama influențelor reciproce, pe care le exercitau atunci Orientul şi Occidentul, unul asupra altuia, nu numai în muzică ci în mai toate artele şi, în general, în toată cultura.

Reforma sau noul sistem muzical bisericesc s-a impus foarte repede în lumea ortodoxă de atunci, găsindu-şi numeroşi adepți aici în țările române. La 6 iunie 1817, s-a deschis oficial o şcoală pentru deprinderea sistemei celei noi pe lângă biserica Sf. Nicolae - Şelari din Bucureşti. Aici va fi "aşezat" profesor **Petru Emanoil Efesiu**, grec de origine, care însuşi se "desăvârşise" la şcoala din Constantinopol. Prin el s-a răspândit la noi noua notație muzicală şi tot el pune bazele primei tipografii de note muzicale psaltice din lumea ortodoxă orientală (1820). Din cauza evenimentelor de la 1821 nu va apuca să-şi tipărească întreaga gama de cântări necesare stranei, ci numai două volume: 1. *Noul Anastasimatar*, şi 2. *Doxastarul pe scurt*. Printre primii elevi au fost Macarie Ieromonahul, Panaiot Enghiurliu (mai apoi, Pangratie pe numele de călugărie) şi Anton Pann. De aceştia se leagă îndeplinirea unui mai vechi ideal - românirea definitivă a cântării bisericeşti - ideal propus cu o suta de ani mai înainte, de către autorul primei "Psaltichii româneşti", Filotei Ieromonahul din Sf. Mitropolie, la 1714, dar care acum devine o realitate sigură.

Este remarcabil faptul că atât şcoala cât şi tipografia au avut roluri foarte importante în aplicarea reformei: primul este acela că a format primii specialişti în noua notație iar al doilea este faptul ca profesionalismul acestora a oferit Mitropolitului Dionisie Lupu posibilitatea înființării primei şcoli de muzică bizantină

în limba română, şi a unei comisii care să se ocupe de traducerea cântărilor bisericesti.

Macarie Ieromonahul, unul dintre reprezentanții de seamă ai muzicii bisericesti românesti a urmat exemplul lui Petru Efesiu de a tipări muzică. El a tradus (românit) întregul *Anastasimatar* care a fost tipărit de Efesiu la Bucureşti, precum şi multe alte cărți necesare serviciilor divine (*Irmologhion, Tomul al doilea al Antologiei, Prohodul Domnului*).

Alături de Macarie Ieromonahul, **Anton Pann** a fost cu adevărat omul unui început de veac nou în muzica noastră psaltică. Un aport substanțial îl aduce prin reunirea cântărilor bisericeşti, realizând concordanța dintre muzică şi noul text românesc. Din opera muzicală bisericească a lui Anton Pann amintim: *Noul Doxastar, Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau Gramatica melodică, Heruvico-Chinonicar, Paresimier, Noul Anastasimatar*.

Ei au tradus textul cântărilor din greceste, adaptând totodată melodia la muzicalitatea limbii. Astfel, ei au reuşit să impună de la început acestui mod de cântare o notă specific românească şi mereu au trăit şi au lucrat animați de această dorință, reuşind să creeze o cântare nouă, perpetuată până astăzi în bisericile noastre.

Aceste lucrări în domeniul muzical bisericesc au fost continuate de psalți şi compozitori care au avut un aport deosebit în dezvoltarea cântării bizantine în România. Dintre aceştia trebuie amintiți:

Ştefanache Popescu: compune cântările în stilul tradițional asemănător cu al inaintaşilor săi, Macarie şi Anton Pann. El culege, selecționează şi stilizează oarecum cântările mai scurte, ferindu-se de cele prea larg ornamentate, şi tendința aceasta se va impune. Ştefanache Popescu rămâne cunoscut şi pentru faptul că a introdus în muzica bisericească "tactul îndoit". A tipărit *Colecțiuni de cântări bisericeşti, Prohodul Domnului, Manual de muzică bisericească, Anastasimatarul practico-teoretic prescurtat*.

Oprea Demetrescu: este unul dintre ucenicii cei mai apropiați ai lui Anton Pann care şi-a făcut ucenicia în tipografia acestuia. Acesta urmează linia lui Macarie şi Anton Pann, dar selectează cântările mai simple, adică mai uşor de executat, iar la cele întinse intervine, de la caz, la caz, şi mai modifică, prescurtează; aranjează etc. Nu a tipărit decât două lucrări de muzică bisericească: *Principii elementare ale muzicii bisericeşti şi Antologia musico-eclesiastică*.

Ghelasie Arhimandritul (Basarabeanul) este cunoscut ca mare protopsalt român, profesor şi creator de cătări bisericeşti. Dintre compozițiile sale datate menționam : catavasiile grabnice, chinonice duminicale, axioane, heruvice.

Ioan Zmeu se menține în general pe linia tradițională, iar acolo unde nu-i convine caută să simplifice lucrările, făcându-le mai accesibile. A compus şi tipărit următoarele cărți : *Utrenier şi liturghier, Utrenier, Liturghier, Idiomelar, Teoreticon, Anastasimatar practic, Catavasierul muzical, Slujba sfințirii bisericii.*

Nicolae Severeanu se remarcă prin tendința îndrazneață de înnoire, de modernizare a muzicii bisericeşti. A cautat să elimine asimetria şi poliritmia, încadrând cântările într-o măsura binara de 2/4. Era adeptul introducerii şi muzicii liniare în şcolile de cântăreți. El a aplicat pentru prima oară eliminarea şi înlocuirea prin linii a vocalelor ce se repetă sub mai multe note muzicale. Cărți tipărite: *Gramatica, Anastasimatarul şi*

Irmologhionul, Curs elementar de muzică orientală, Irmologhiono-Catavasier, Noul Anastasimatar, Liturghierul ritmic, Anastasimatarul ritmic, Prohodul.

Dimitrie Suceveanu a compus melodiile pe un fond melodic bisericesc românesc. El a retipărit mai întâi, pentru şcoala sa de la Iaşi, operele lui Macarie, în 1843, ca după aceea, bazat pe aceleaşi variante şi adăugând şi altele specific româneşti, a alcătuit lucrarea sa cea mai importantă: *Idiomelarul unit cu Doxastarul* . A mai tipărit *Prohodul Domnului* şi a compus multe alte cântări tipărite mai târziu şi chiar atunci în colecțiile altor protopsalți, ca: heruvice, axioane, polieleie, anixandare etc.Tradițiile stilistice ale tradiției bizantine au fost continuate şi în secolul XX de T. V. Stupcanu, Ion Popescu Pasărea, Grigore Panțîru s.a.

X, Cultură şi civilizație Bizantină

Etapele istorice Civilizatția şi cultura bizantină s-au constituit ca o sinteză a tuturor elementelor politice, religioase, intelectuale ale lumii antice în declin: tradiție latină, elenism, creştinism, cultură orientală. De-a lungul unei perioade de peste 11 secole, în timp ce Occidentul trăia o epocă de fărâmițare, Imperiul bizantin şi-a creat o monarhie absolută şi o administrație puternic centralizată, a conservat tradițiile clasice (cultura elenistă şi dreptul roman) cărora le-a integrat elemente orientale, şi şi-a extins acțiunea civilizatoare şi culturală în țările Europei sud-estice şi răsăritene.

În prima perioadă a existenței sale (330-610) istoria Bizanțului este de fapt istoria jumătății răsăritene a Imperiului roman. În anul 330 Constantin cel Mare inaugurase noua capitală a Imperiului, mutată pe malul Bosforului căruia în cinstea împăratului fondator i se va spune Constantinopol, dar al cărui nume oficial era "Noua Romă".

Cu anul 518 începe epoca lui Justinian a cărui lungă domnie (527-565) a însemnat perioada de apogeu a imperiului atât pe plan economic cât mai ales cultural, politic şi militar.

În domeniul culturii şi al vieții religioase s-au înregistrat de asemenea fapte şi opere care vor conferi un profil original noii culturi a Bizanțului. În anul 381 creştinismul este proclamat prin edict imperial, religie oficială de stat, iar 10 ani mai târziu toate cultele păgâne din imperiu au fost interzise.

În 452 se fondează Universitatea din Constantinopol, cu 31 de catedre, în care limba greacă are acum preeminența asupra celei latine. În 438 cei doi împărați romani (din Constantinopol şi din Ravenna) promulgă şi publică *Codul Theodosian*. Tot la Constantinopol se publică monumentalul ***Corpus Juris Civilis***, cuprinzând Codul lui Iustinian, Institutele, Pandectele şi Novellele (529-565)

A doua perioadă a istoriei Bizantine (610-1081) este epoca clasică a acestei civilizații care-şi căştigă acum pe deplin un caracter grecesc, incluzând importante contribuții orientale, un caracter original propriu-zis ,,bizantin''. Această perioadă începe cu domnia lui Heraclie (610-641).

În cele 5 secole care au urmat, au avut loc tranformări profunde în toate domeniile vieții statului. Acum se pun şi se consolidează bazele statului Bizantin medieval cu accentuate tendințe de dezvoltare în sens feudal. În aceste secole, pe plan politico-militar Imperiul trece la o politică expansionistă îndreptată în special spre

regiunea Balcanilor şi spre recucerirea Siriei, Armeniei şi Mesopotamiei. Spre sfârşitul acestei perioade (1025-1081) Imperiul trece printr-o gravă criză. Luptele pentru domnie aduc pe tron impăraţi care se dovedesc foarte slabi, uzurpările se ţin lanţ, ţărănimea libera este ruinata iar statul înceteaza de a mai fi o putere mondială.

Ultima perioada de aproape 4 secole (1081-1453), a însemnat o epocă de declin, progresiv şi general. În 1204 Constantinopolul este pentru prima oară cucerit şi jefuit cumplit de creştinii cruciadei a IV a. Astfel ia fiinţă imperiul latin al Constantinopolului, iar Baldouin, conte de Flandra este ales şi înconorat ca împărat. În secolele care au urmat cuceririi din 1204 agonia imperiului a fost agravată de războaie civile de pauperizare a populaţiei în profitul aristocratiei funciare, de ocuparea majorităţii posesiunilor din Peninsula Balcanică de către Serbia, de pierderea Asiei Mici în faţa otomanilor precum şi de grava criză economică provocată de controlul exercitat de republicile maritime italiene.

Această perioadă de declin a istoriei şi civilizaţiei bizantine a cunoscut însă momente de prestigioasă afirmare pe plan cultural. Astfel elganta şi rafinata curte a Comnenilor era şi un strălucit centru al vieţii intelectuale şi artistice, iar faima şcolilor superioare constantinopolitane atragea studenţi şi erudiţi din cele mai îndepărtate ţări ale Apusului.

Societatea bizantină

În primul mare stat creştin din lume ordinea socială se considera că este stabilitāde Dumnezeu şi nici Biserica nu credea că această ordine ar trebui modificată, deşi susţinea că toţi oamenii sunt egali în faţa lui Dumnezeu.

În lumea bizantină, spre deosebire de Europa apuseană, cadrul social era mai mobil, accesul la tron era deschis oricui iar la demnităţile şi la funcţiile cele mai înalte din stat se putea ajunge prin merite individuale, nu neaparat pe baza originii. În secolul X, aristocraţia ajunsese foarte bogată şi puternică, întreţinând şi trupe de soldaţi pe cheltuiala lor. În secolele următoare paralel cu procesul de feudalizare a statului poziţia ei se consolidează şi mai mult. O pozitie importantă în societatea bizantină o deţineau eunucii. Medicii, liberii profesionişti, învăţătorii şi profesorii, clericii, notarii, avocaţii şi arhitecţii formau o categorie socială intermediară. O poziţie mai sigură o aveau meşterii şi meştesugarii. Orăşenii s-au constituit în comunităti urbane, cu un consiliu, uneori şi o miliţie proprie şi cu o adunare generală în care se discutau problemele economice şi de apărare militară ale oraşului. Ultima categorie socială era cea a sclavilor care proveneau din rândurile prizonierilor de război, ale familiilor de sclavi, ale copiilor abandonaţi ale debitorilor insolvabili sau cumpăraţi din târgurile de sclavi arovizionate de piraţi. În secolul al Xll-lea Alexios l şi Manuel l eliberează toţi sclavii din Constantinopol, măsură dictată şi de momentul critic –atât din punct de vedere economic cât şi al necesităţilor militare – când statul avea mai mare nevoie de contribuabili şi soldaţi.

Educaţia, cultura, şi viaţa religioasă

Constantinopolul era marele centru de cultură al timpului- şi nu numai al Bizanţului. Viaţa intelectuală pulsa puternic în jurul Universităţii -fondată în secolul V şi reorganizată în secolul IX, la care veneau să studieze tineri din toate regiunile Imperiului, precum şi din alte ţări. În perioada secolelor IX-XIV, şcolile constantino-

politane erau celebre în toată Europa şi influența lor binefăcătoare s-a făcut simțită atât asupra culturii arabe, cât şi a culturii occidentale.

Capitala primului imperiu creştin avea, evident, şi o foarte intensă viață religioasă, reflectată şi în monumentele oraşului. Un cruciat fancez ne informează că în 1204 existau în Constantinopol nu mai puțin de 500 de biserici. În timpul lui Constantin cel Mare s-au construit numeroase biserici de tip bazilical; dar mai târziu s-au adoptat multe alte forme- de cruce greacă, în plan poligonal, de bazilici cu cupolă, etc.

Casele bizantine imitau la inceput somptuoasele case romane. În curând însă, apar şi locuințele de tip oriental: case cu 2-3 etaje, fațade cu portice, etc.

Bizantinii luau 3 mese pe zi, cea de prânz fiind cea mai copioasă. În casele înstărite, se găseau fețe de masă, şervețele, boluri cu apă pentru spălat pe mâini înainte de masă. Mâncărurile erau în general foarte picante, pregătite cu tot felul de condimente în cantități mari.

Îmbrăcămintea în Bizanț era mult mai puțin costisitoare decât capitolul alimentație şi era atât de rezistentă încât se transmitea de la o generație la alta.

Biserica bizantină îşi avea regimul său organizatoric, independent de al statului, cu toate că de la inceput, organizarea sa a fost modelată după cea a Imperiului. Patriarhia din Constantinopol era condusă de un colegiu de ierarhi (Sinod permanent), prezidat de patriarh.

Viața religioasă a Bizanțului a fost agitată de lupta contra curentelor eretice- dintre care principalele au fost arianismul, nestorianismul şi monofizismul, erezia panlicienilor şi cea a bogomolilor.

În Bizanț, pregătirea intelectuală a laicilor, era mult mai apreciată şi mai răspândită decât în Occident. Ea putea asigura chiar şi celor de origine modestă o carieră frumoasă şi funcțiile cele mai înalte în stat şi în ierarhia bisericească.

Activitatea ştiințifică s-a desfăşurat aici în condiții organizatorice (şcoli, biblioteci, copieri de manuscrise etc), incomparabil mai bune şi radical diferite de condițiile haotice din Occidentul Evului mediu timpuriu, unde singurul loc de conservare erau mănăstirile. Faptul că profesorii de filozofie ai Universității imperiale -spre exemplu, erau laici, şi nu proveniți- ca în Universitățile din Occident- dintr-o ambianță monarhală a favorizat cultivarea tradițiilor filozofice ale antichității greceşti.

Până la cucerirea latinilor, Constantinopolul a rămas capitala civilizației europene. Timp de 11 secole, ***Constantinopolul a fost centrul lumii luminate***.

Primul mare imperiu- spre deosebire de cel al lui Alexandru Macedon şi de Imperiul roman- a creat, într-o sinteză originală şi de lungă durată, o civilizație şi o cultură aparte constituite din elemente europene, greco-latine clasice şi elemente împrumutate din tradițiile Orientului Apropiat- începând de la o dată când în Occidentul secolului al V-lea, invaziile barbare au dus la o ruptură totală cu civilizația şi cultura romană, Bizanțul a păstrat şi cultivat timp de un mileniu tradițiile culturii greceşti şi dreptul roman (adaptându-l la noile condiții şi integrându-i elemente de tip antic grec precum şi cutume orientale) şi şi-a creat structuri politice, administrative, diplomatice şi militare eficiente. La începutul secolului al X-lea, Bizanțul apărea ca singurul stat civilizat al creştinatății.

Din punct de vedere al civilizației, epoca împăraților mecedoneni (sec. IX-X) a fost una dintre cele mai reprezentative. Leon al VI-lea a fost cel care a publicat în limba greacă culegerea monumentală a “Basilicalelor” sau a legilor imperiale, o sinteză a operei legislative a lui Justinian, care omitea însă legile lipsite de actualitate, adăugând pe cele mai recente. Tot din vremea lui Leon al VI-lea avem şi celebra “Carte a prefectului” (este vorba de prefectul de Constantinopol), descoperită la sfârşitul secolului XIX, document esențal pentru cunoaşterea vieții economice din Bizanț, unde aproape toate profesiile erau supuse unei reglementări stricte. Totul indica prosperitatea Constantinopolului, unde veneau tot felul de negustori cu mărfurile lor, oraşul având practic acelaşi rol pe care-l avusese şi Pireul în perioada de înflorire a Atenei.

Dinamica comerțului sau gloria militară şi-au găsit expresia în litere şi arte. Chiar dacă nu mai avem de-a face cu creații de genul Sfintei Sofii, în provincie nenumăratele monumente atestă renaşterea pe care o spera imperiul, fapt pentru care această perioadă mai poartă şi numele de al II-lea secol de aur al artei bizantine. În domeniul ideilor este de ajuns să amintim acum două mari figuri: patriarhul Fotie şi Mihail Psellos, remarcabili prin gustul lor pentru elenism şi pentru cunoaşterea tradiției antice.

Fotie a fost unul din principalii protagonişti ai renaşterii bizantine. El a fost unul dintre teologii eminenți ai Bisericii Ortodoxe, unul dintre cei mai influenți umanişti bizantini . Opera sa teologică este foarte importantă: *“Mistagogia Sfântului Duh”*, *“Amfilohia”* (o adunare de răspunsuri la intrebari teologice), *“Scoliile”* la Scara Sfântului Ioan Sinaitul (Scărarul), *“Cuvânt despre purcederea Sfântului Duh”* (în care combătea adaosul Filioque), *“Către cei care pretind că Roma este primul scaun”*, Predici, Cateheze şi Cuvântari (între care le regăsim şi pe cele rostite cu prilejul asedierii Constantinopolului de către ruşi în anul 860), *“Biblioteca”* sau Myrobiblion (comentarii la 1.000 de cărti) sunt titluri care ni-l prezintă pe Fotie drept unul dintre principalii renovatorii ai studiilor în Universitate (unde a fost o vreme şi profesor), precum şi în cercurile private unde erau citiți şi comentați autori vechi.

Fără îndoială că unii scriitori au fost mai putini originali decat artiştii, această perioadă fiind una a enciclopediştilor: atunci au apărut Lexiconul lui Suidas, Viețile Sfinților de Simeon Metafrastul etc. Nu trebuie uitat nici Ioan Geometrul cu poeziile sale sau Leon Diaconul cu Istoria sa.

Un exemplu de creație au fost şi împărații: Leon a VI-lea, supranumit Filozoful pentru dragostea sa față de studiu, Constantin Porfirogenetul, scriitor, artist şi animator al vieții intelectuale, de la care ne-au rămas binecunoscutele tratate „Despre Administrarea Imperiului”, “Despre Theme”, “Despre Ceremoniile de la curtea bizantină”. În ceea ce-l priveşte pe Constantin al IX-lea Monomahul, în afara tristei sale faime legate de Schisma de la 1054, numele său este legat de crearea Facultății de Filozofie -condusă de Mihail Psellos şi a celei de Drept, condusă de Ioan Xifilinos -care avea ca principal obiectiv formarea de funcționari pentru Imperiu.

În istoria Bizanțului, Biserica şi Statul au ajuns la un moment dat să tragă unele concluzii din experiența trecutului; acest trecut se baza pe Antichitate şi se dezvoltase în conştiința Bisericii pe un ideal imuabil, care urmărea întoarcerea la anumite valori ale trecutului. Cu acordul tacit al Bisericii şi al Statului, înainte de instaurarea

dinastiei macedonene se ajunsese la un fel de bilanț: orice nouă dezbatere teologică, orice problemă nouă, trebuia raportată la trecut. Tradiția Sfinților Părinți, confirmată de autoritatea lor, devenise un fel de garanție a fiabilității. Acest lucru l-a făcut şi Chiril al Alexandriei atunci când a prezentat Sinodului 3 Ecumenic acea colecție de citate din Sfinții Părinți care apărau unirea reală a celor două firi în Persoana Mântuitorului Iiisus Hristos. În lucrarea Sfântului Ioan Damaschin, Despre credința Ortodoxă, întâlnim tocmai această grijă deosebită pentru trecut, pentru Sfinții Părinți. Lucrarea ultimului mare Părinte al Bisericii este un fel de "sumă" a teologiei greceşti la care secolele posterioare nu au adaugat prea mult.

În secolul al IX-lea, Bizanțul recunoştea tacit că adevărul universalității Bisericii fusese formulat odată pentru totdeauna de către Sfinții Părinti la Sinoadele Ecumenice. Răspunsul la noile neînțelegeri, la noile erori sau întrebări, trebuia împrumutat din literatura patristică. Exigența acestui demers retrospectiv se află la originea curentului religios bizantin numit "teologia oficială". Principalul ei obiectiv consta în demonstrarea că "totul a fost deja decis", toate problemele erau deja rezolvate, iar singura garanție a Ortodoxiei era apelul la trecut. Importanța şi meritul acestei "teologii oficiale" nu trebuie minimalizată: ea ne arată înaltul nivel al culturii bisericeşti bizantine, preocupările spirituale şi intelectuale deosebite, grija pentru educație, învățământ, şcoli şi cărți. Toate acestea au făcut din Imperiul bizantin centrul cultural al lumii, căruia îi datorăm transmiterea unei tradiții antice şi paleocreştine .

Începuturile acestui curent oficial al teologiei bizantine le putem plasa odată cu renaşterea culturală din a doua jumătate a secolului al IX-lea, centrul fiind Universitatea din Constantinopol. De aici a iesit "părintele teologiei bizantine" patriarhul Fotie (858-867; 877-886). Universalitatea ştiinței sale a atras o pleiadă de savanți şi teologi, printre care şi Chiril, fratele lui Metodie, Apostolul slavilor. Răspunsurile sale date lui Amfilohie de Cizic rămân până astăzi un exemplu tipic al teologiei fondate pe referințe şi citate .

Teologia monastică

Secolul care a precedat începuturile dinastiei macedonene a fost frământat de erezia iconoclastă. Rolul jucat de monahismul bizantin în obținerea victoriei Ortodoxiei asupra celor care-i persecutau pe cinstitorii icoanelor, ne ilustrează că acesta nu era numai o şcoală a desăvârşirii spirituale ci şi o clasă ce se simțea responsabilă atât pentru conținutul de credință cât şi față de soarta Bisericii. Specificul comportamentului şi al ideologiei monastice, opoziția față de toate necesitățile "acestei lumi", au dat naştere unei teologii ce poate fi numită "monahală". În contrast cu formalul conservatorism al cercurilor bisericeşti ierarhice şi în contradicție cu tradițiile elenismului profan, această teologie a fost un curent creator în gândirea bizantină.

Se vorbeşte adesea despre "mistica bizantină", numai că aici este vorba despre o prelungire a tradiției teologice contemplative originale. În general, monahii i-au învățat pe bizantini cum să se roage. Atât chinoviticii cât şi isihaştii au creat o tradiție de rugăciune în care ținta era una comună: transfigurarea omului prin comuniunea cu umanitatea îndumnezeită a lui Hristos în Duhul Sfânt . În general, chinoviticii au pus

accentul pe natura liturgică sau sacramentală a acestei comuniuni, În timp ce isihaştii învăţau că trăirea în Hristos trebuia atinsă printr-un efort personal. În Bizanţul post-iconoclast cele două tradiţii s-au completat, iar reprezentantul "misticii personaliste", Sfântul Simeon Noul Teolog (949-1022), şi-a petrecut cea mai mare parte din viaţă în comunităţi chinovitice. El ne-a lăsat imne, scrisori, tratate ascetice şi teologice. Este vorba despre o teologie specific monastică, consacrată în întregime descrierii vederii mistice, a acelei comuniuni cu lumina dumnezeiască, care a fost de la inceput scopul ascezei monahale. Teologia renunţării şi urcusului solitar spre Dumnezeu a devenit în această perioda mult mai importantă decât teologia oficială. Aceşti prinţi spirituali inspiraţi, constituiau pentru Biserică un pol de libertate în raport cu lumea, acea libertate care putea judeca orice lucru din lume, ceea ce lipsea atât de mult strânsei legături dintre Biserică şi Imperiu. Teologia acestor părinţi se baza pe trăire şi nu pe o teorie anume, astfel încât prin ei creştinismul se reînnoia în dimensiunea sa practică.

Un rol important în acest sens l-au jucat mănăstirile şi chinoviile de pe Muntele Athos.

Înainte de a vorbi depre ele trebuie să subliniem faptul că în perioada secolelor IX-XI la Constantinopol s-au construit trei mari mănăstiri, toate închinate Maicii Domnului, considerată ocrotitoarea oraşului, mai ales după ce acoperamântul ei salvase capitala în anul 924 de sub ameninţarea bulgarilor lui Simeon (893-927). Prima dintre aceste mănăstiri este cunoscută sub numele de Hodighitria (a Maicii Domnului Arătătoarea Căii). Aceasta a fost ctitorită la puţină vreme după înfrângerea iconoclasmului -pe vremea împăratului Mihail al III-lea (842-867)-de mama acestuia, Teodora. La mijlocul secolului al XI-lea a fost ridicată o altă mănăstire numita Everghetidos (a Maicii Domnului Binefăcătoarea). A treia este ctitoria istoricului imperial Mihail Attaleiates, care în 1077 a ridicat mănăstirea Panoiktirmon (a Maicii Domunului Atotmilostiva), la care se adaugă şi cea a împăratului Constantin al IX-lea Monomahul (1042-1054), închinată Sfântului Gheorghe. În afara capitalei au fost construite aşezăminte religioase mai ales în locuri retrase. Un unchi al împăratului Nichifor al II-lea Focas, Mihail Maleinos, a ctitorit în 922, în regiunea Bitiniei, mănăstirea Kymina, care şi-a luat numele de la Muntele pe care fusese ridicată. Importanţa acestei mănăstiri constă şi în faptul că aici s-a călugarit cel care avea să devina fondatorul primei mănăstiri de la Muntele Athos.

Unul dintre cele trei braţe ale Peninsulei Chalcidice de la Marea Egee, situat între oraşele Tesalonic şi Constantinopol, poartă numele de Muntele Athos. Această fâşie de pământ este despărţită de baza Peninsulei printr-un canal, care poarta numele regelui persan Xerxes, cel care a ordonat construcţia lui în anul 480 i.d.Hr. Insula care a rezultat avea o lăţime cuprinsă între 2 şi 13 km, iar lungimea era de aprox. 60 km. După toate probabilităţile Muntele Athos a început să fie un loc de retragere pentru calugări încă din timpul ultimelor persecuţii romane impotriva creştinilor (sec. III-IV), iar în anul 726 când a fost dat primul edict împotriva icoanelor şi până în anul 843, un însemnat număr de călugări de pe întreg teritoriul bizantin a venit la Muntele Athos. Ei au dus aici acte, documente, moaşte, obiecte de artă şi numeroase icoane. Din această perioadă au început să se zideasca şi primele "lavre" atonite, iar dintre chipurile duhovniceşti ale acestei perioade amintim pe Petru Atonitul, fost general în

armata împăratului Teofil (829-842) şi pe Eftimie al Tesalonicului, devenit în 862 stareţul unui aşezământ monahal. Constituiţi în "lavrele" amintite, călugării s-au răspândit pe intreg teritoriul Athosului, fără a fi tulburaţi decât de incursiunile piratereşti ale arabilor şi de pretenţiile jurisdicţionale ale locuitorilor restului Peninsulei Chalcidice. Pentru a-i pune la adăpost de diferitele pretenţii ale acestora din urmă, împăratul Vasile I Macedoneanul, printr-un decret emis în anul 885, a oprit trecerea ilegală peste canalul Xerxes, declarând în mod oficial Athosul ca "loc al călugărilor" şi i-a scutit de plata oricărui fel de taxe către Stat. Această măsură a fost reconfirmată de Leon al VI-lea Filozoful în anul 911 sau de Roman I Lecapenul în 920, care le-au îngăduit să-şi agonisească şi bunuri personale .

În aceste condiţii, comunitatea eremită de pe Muntele Athos s-a consolidat pe toată perioada secolului al X-lea, devenind practic o adevărată republică monahală sub suzeranitatea Imperiului biizantin. Stilul de viaţă al călugărilor atoniţi a continuat să fie cel idioritmic, dar o nouă perioadă se va deschide odată cu prestigiul câştigat de generalul Nichifor Focas în luptele cu arabii. Acest general a acordat o atenţie deosebită vieţii monahale, manifestându-şi chiar intenţia de a se călugări într-o zi.

Cel care a întemeiat prima mănăstire cu reguli de viaţă chinovitică pe Muntele Athos, Atanasie, era fost coleg de arme iar acum duhovnic al lui Nichifor Focas. Cu mijloacele puse la dispoziţie de fiul său duhovnicesc, călugărul Atanasie a construit în anul 963, în Sud-Estul Peninsulei, un centru monahal care avea două biserici, cu hramurile Sfântul Ioan Botezătorul şi Buna-Vestire, o trapeză, o bolniţă, o casă de oaspeţi şi alte anexe gospodăreşti. Acest aşezământ este cunoscut sub numele de "Marea Lavra" (Meghistis Lavras) sau "Lavra Sfântului Atanasie".

În organizarea monahismului atonit, Atanasie a introdus stilul de viaţă chinovial, astfel încât mănăstirea sa (cca. 80 călugări) a devenit obiectul unor atacuri vehemente din partea celorlalţi vieţuitori ai Muntelui, care în marea lor majoritate erau idioritmici. Aceştia vedeau în noul mod de organizare o derogare de la tradiţia veche a monahilor atoniţi, păstrată ca o poruncă apostolică până atunci, precum şi o ameninţare la adresa idealurilor lor. Noua organizare monahală a lui Atanasie se baza pe: impunerea stilului chinovial, oprirea călugărilor de a poseda averi personale, interzicerea deosebirii dintre călugării greci şi cei aparţinând altor popoare, supunerea tuturor unui protos, cu drepturi superioare faţă de cele ale stareţilor, oprirea intrării pe teritoriul Athosului a femeilor, organizarea comunităţii monahale în mod independent faţă de orice autoritate. Această ultimă directivă a reprezentat linia tradiţională atonită şi a fost confirmată de către împăratul Nichifor II Focas. Lupta dintre grupul atonit idioritmic şi apăratorii stilului de viaţă chinovial, a durat până în anul 970, când împăratul Ioan I Tzmiskes (969-976) a aprobat un Tipikon, care urma să aibă valabilitate pe întreg teritoriul Muntelui Athos. El a fost semnat şi de Atanasie alături de alţi 54 de conducători ai aşezămintelor monahale atonite existente la acea vreme.

Principalele măsuri înscrise în Tipikon erau:

- se îngăduia la Athos atât viaţa idioritmică cât şi cea chinovială;
- fiecare mănăstire urma să fie condusă de un egumen ajutat de câţiva proestoşi;
- toate mănăstirile erau conduse de un areopag monahal, format din stareţii lor şi care se întrunea o dată pe an la Karyes, care devenea astfel capitala Athosului;
- în fruntea acestui areopag se va afla un protos, numit de împărat şi hirotonit de

patriarhul de la Constantinopol, el având atât jurisdicție civilă cât şi bisericească asupra întregului Munte.

Chiar dacă prin acest Tipikon idealurile de viață idioritmic şi cel chinovial rămân în fond neatinse, viitorul imediat va aparține lavrelor de tipul celei ridicate de Sfântul Atanasie, a cărui ctitorie a rămas creatoare de stil şi a devenit dominantă pe Munte. Acest lucru s-a putut vedea odată cu înființarea noilor aşezăminte: Iviron în anii 980-984, Vatoped 985 etc. Protosul de necontestat al Athosului, Atanasie, a murit în anul 1004. În prima jumătate a secolului al XI-lea s-au înființat noi lavre precum Dohiariu în anul 1030, Esfigmenu şi Karakalu, ambele în jurul anului 1045.

Începând cu secolul al X-lea, "Sfântul Munte Athos" a devenit principalul centru al monahismului bizantin şi tendința contemplativă a teologiei ortodoxe. În secolul al XII-lea, în vremea împăratului Alexios I Comnenul, Muntele Athos era recunoscut peste tot ca fiind inima monahismului bizantin. Diferitele curente teologice contemplative care s-au dezvoltat în monahismul oriental începând cu Părinții deşertului, converg spre Athos, făcând din acest spațiu centrul unei vieți teologice deosebit de intense.

Astăzi Sfântul Munte este organizat ca o republică monahală autonomă, reprezentând centrul principal al monahismului ortodox. Această republică este co-dusă de un areopag restrâns, alcătuit din reprezentanții celor 20 de mănăstiri mari. Din cele 20 de aşezăminte monahale, 17 aparțin grecilor, una sârbilor, una ruşilor şi una bulgarilor. În ceea ce ne priveste pe noi, există la Muntele Athos două schituri: unul închinat Sfântului Ioan Botezatorul, iar celalalt Sfântului Dimitrie Izvorâtorul de Mir.

Viața religioasă şi culturală la Bizanț în secolele IX-XII

Îndepărtarea progresivă de Roma sau pierderea provinciilor orientale, au făcut din patriarhul de la Constantinopol, ierarhul cel mai important din Imperiu; treptat el a căpătat titlul de ecumenic. Odată cu convertirea slavilor din Balcani şi a ruşilor, apartenența la Patriarhat a devenit un semn de integrare în sistemul bizantin. Împăratul, a cărui putere era de origine divină intervenea oficial la alegerea patriarhului. Astfel, sinodul permanent de la Constantinopol propunea o listă cu trei nume, împăratul alegea unul singur sau putea propune o nouă listă. În cazul unui conflict, împăratul avea ultimul cuvânt de spus. Ceremonia de investitră era asemănătoare cu cea a numirii unui funcționar, iar apartenența la cler nu era obligatorie pentru viitorul patriarh. Consecințele disputei iconoclaste au fost destul de multe, printre ele amintim şi faptul că puterea imperială impunea o supraveghere mai atentă asupra patriarhului, iar Biserica se putea opune tentațiilor teologice ale împăraților. Fotie a fost de altfel prototipul înaltului funcționar care a ajuns patriarh şi care a influențat legislația dinastiei macedonene.

Rezultatele acestei schimbări post iconoclaste au fost contradictorii. Începând cu secolul al XI-lea populația bizantină, mai ales cea din Constantinopol, nu mai era dispusă să-şi vadă patriarhul sacrificat din interese politice, mai ales atunci când era vorba de concesiuni făcute papei, aşa cum experimentase Constantin al IX-lea Monomahul în 1054. De asemenea, slujirea patriarhală atrăsese politicieni ambițioşi şi elita intelectuală, precum Constantin Lihudes şi Ioan Xifilinos. Pe plan doctrinal, poziția Bisericii bizantine a rămas invariabilă: dogma aparținea în mod exclusiv sinodului, care este convocat şi prezidat de împărat. La lucrările unui sinod puteau participa egumenii

marilor mănăstiri, simplii călugări sau chiar funcționari ai Statului. Ca trup tainic al lui Hristos, Biserica avea în frunte pe Fiul lui Dumnezeu şi cele 5 patriarhate: Roma, Constantinopol, Alexandria, Antiohia şi Ierusalimul. Conducerea efectivă a Bisericii revenea însă sinodului permanent, un loc privilegiat pentru contactul dintre puterea politică şi instituția religioasă. Din sinodul permanent făceau parte: principalii ierarhi ai Bisericii bizantine, mitropoliții prezenți în capitală şi delegații imperiali sau chiar împăratul. Sinodul avea rolul unui tribunal bisericesc şi definea disciplina bisericească, condamnând atunci când era cazul pe eretici; tot el alegea dintre episcopi trei nume pentru numirea viitorului patriarh. Administrarea Patriarhiei revenea clerului bisericii sfânta Sofia: marele econom, care avea grijă de partea financiară şi marele ecleziarh, care se ocupa cu supravegherea mănăstirilor din Constantinopol.

În vremea Comnenilor învățătura de credința era transmisă prin aşa-numiții *didaskaloi*, în ordine: cel care învăța Psalmii, cel care explica Apostolul şi cel care citea din Evanghelii. În momentul intronizarii sale, patriarhul trimitea episcopilor "synodikonul Ortodoxiei", o mărturisire de credință care conținea definiția ortodoxiei sale, la care trebuiau să se asocieze toți credincioşii. De asemenea, patriarhul trimitea cărți de rugăciune şi sinaxarul, carte conținând rugăciuni pentru sfinții din timpul anului bisericesc.

Episcopul avea un rol decisiv în viața religioasă a eparhiei sale. În 1107, Alexios I a promulgat un edict privind reforma clerului, prin care impunea vizitele pastorale şi încuraja numirea de preoți care să slujească în biserici fondate şi întreținute de episcop. În mod progresiv fiecare sat şi-a construit o biserică, iar clerul care le deservea era recrutat din rândul agricultorilor. La un moment dat succesiunea la parohiile de țară a devenit ereditară de aceea calitatea clerului a avut de suferit.

Monahismul bizantin cunoaşte în această perioadă cele două direcții deja amintite: eremitismul şi cenobitismul, prima fiind considerată ca o formă superioară față de a doua. Monahismul a rămas în secolul al IX-lea destul de rebel față de orice formă de organizare, alergic la orice ierarhie, singurul acceptat fiind egumenul considerat "primus inter pares" (primul dintre egali). Mănăstirile erau construite în general în locuri muntoase sau în zonele deşertice şi inospitaliere. În conştiința oamenilor, călugării ocupau un loc aparte, dar după victoria în lupta cu iconoclasmul, ei s-au arătat a fi incapabili să gestioneze corect bunurile monastice. Spre deosebire de bisericile-catedrale, mănăstirile erau aşezăminte private care erau proprietatea fondatorului lor: împăratul pentru mănăstirile imperiale, patriarhul sau episcopul dacă era vorba de un ctitor patriarh sau episcop şi patrimoniale în cazul în care fondatorul era o persoană privată ce lasa prin testament ca mănăstirea să rămână în familie. În această situație din urmă, problema gestionării bunurilor monahale se făcea prin *charistike*, adică o donație condiționată şi limitată la două sau trei generații. Bizantinii aveau mare încredere în călugări, în eficacitatea rugăciunii lor: spre exemplu, dacă în ziua vreunei judecăți –în orice pricină, călugării mănăstirii pe care un împărat sau un om bogat au întemeiat-o se rugau pentru el, atunci acel ctitor era iertat.

Pe plan cultural, Bizanțul a intreprins în secolul al IX-lea o nouă acțiune de salvare a literaturii antice, acțiune pe care unii au comparat-o cu cea pe care o anticipa Themistios în secolul al IV-lea (A trăit între aprox. 317-388 şi a fost unul dintre cei mai cunoscuți retori pe care i-a avut antichitatea creştină. El a dobândit simpatia

tuturor împăraților pe vremea cărora a trăit reuşind să ajungă prefect al Constantinopolului în 384 pe vremea lui Teodosie Cel Mare, funcție deținută doar un an. De la el ni s-au păstrat 33 de cuvântări originale şi alte 15 neautentice, la care adăugăm Comentariile la Aristotel). Acestei initiative ii putem asocia câteva nume: Fotie, cel care a ştiut să găsească la Constantinopol sau în Imperiu cele 300 de manuscrise greceşti pe care le-a analizat în Biblioteca sa, Leon Matematicianul -cel care a excelat în domeniul ştiintelor exacte dar şi în retorică sau filozofie şi Arethas din Cezareea Capadochiei, un grec din Patras, care acoperă cu activitatea sa ultima parte a secolului al IX-lea şi primii ani ai secolului al X-lea. De la el s-a păstrat un comentariu (scolie) la cartea Apocalipsei fiind socotit unul dintre cei mai mari teologi Răsăriteni ai veacului al X-lea.

De asemenea, secolul al IX-lea a cunoscut prin grija cezarului Bardas, o restaurarea a Universității imperiale, cu patru Facultăți: de gramatică -condusă de Cometas, de filozofie -condusă de Leon Matematicianul, -de geometrie, condusă de discipolul acestuia Teodor, de astronomie -condusă de Theodeghios. Această Universitate a dispărut pe la mijlocul secolului al XI-lea.

În secolul al X-lea civilizația bizantină era întemeiată pe cultură, pe morală şi pe o concepție bine definită despre societate şi putere. Cultura era practic elenismul antic regăsit (atât de mult admirat, încât nu se căuta progresul nici în litere şi nici în ştiințe). Cu toate acestea familiaritatea cu moştenirea antichității asigura cel puțin transmiterea acesteia, şi oferea un termen constant de comparație şi un stimulent. Morala era cea creştină influențată, însă, de întelepciunea antică. La rândul ei concepția despre societate era exprimată în marile culegeri juridice ale vremii şi mai ales de Basilicale: ea se intemeia pe noțiunea de interes obştesc şi pe cea de ordine.

Învățământul era privat, deci cu taxe (care nu erau însă insurmontabile), ceea ce asigura o relativă accesibilitate la cunoaştere. Învățământul secundar era concentrat în capitală. La vârsta de 10-11 ani un copil putea intra intr-un *didaskaleion* sau *paideuterion* pentru a primi noțiuni de cultură generală (engkyklios paideia). Fiecare şcoală avea în principiu un profesor (*maistor*) ajutat de un *proximos*. În acest sistem erau admişi elevi de toate vârstele, iar durata studiilor era de 6-7 ani. Fondul programei era *trivium*, adică gramatica, poezia şi retorica. În acest ciclu, profesorii urmăreau perfecționarea limbajului şi formarea viitorilor funcționari civili sau bisericeşti. Localizarea şcolilor impunea adesea intervenția Bisericii deoarece ele se situau în interiorul clădirilor eclesiastice, în apropierea unei biserici care dădea şi numele şcolii (a Maicii Domnului, a sfântului Teodor, a celor patruzeci de mucenici sau, cea mai celebră la vremea aceea, a sfântului Petru -unde predau simultan Mihail Psellos, Ioan Xifilinos şi Nicetas Gramaticianul). Patriarhul era responsabil al şcolilor secundare, iar în urma reformei împăratului Alexios I Comenul din 1107, învățământul profan s-a apropiat mult de cel religios. Unul dintre scriitorii remarcabili ai secolului al XII-lea, Ioan Tzetzes (1110-1180), care preda interpretarea textelor vechi şi retorica ca profesor privat, plătit de părinții cu situație materială foarte bună. El era georgian la origine, a alcătuit o „carte a istoriilor" în versuri (12.674 la număr) între care sunt amintiți cam 400 de autori din care s-a inspitat. Mai târziu a realizat o revizuire a acestei lucrări adăugându-i note marginale în proză şi versuri. Se mai cunoaşte o colecție de 107 scrisori adresate unor personaje fictive. Tot el continuă Iliada lui Homer şi alcătuieşte

o lucrare despre „Alegoriile homerice”. Apoi, ne-a lăsat comentarii la mai multe lucrări greceşti.

Pe plan cultural, epoca comnenilor a dat impresia de ordine şi de echilibru pentru că instituțiile politice şi sociale funcționau foarte bine. Inainte de a muri Alexios I Comnenul îşi putea privi opera cu mândrie: în interior ordinea era restabilită, iar la frontiere duşmanul era înlăturat. De aceea, entuziasmul fiicei sale, istoriografa Ana Comnena, nu era exagerat. Învățământul literar prezenta acum un caracter filologic pronunțat, aproape ştiințific. Bizantinii credeau încă în continuitatea civilizației antice, în acea ştiință enciclopedică considerată tipică pentru ei. Bizanțul îşi dădea seama că moştenirea trecutului era mai bogată şi s-a străduit s-o păstreze.

Literatura bizantină

Literatura bizantină s-a format sub influența concomitentă a creştinismului şi a antichității greceşti. În şcoli, baza educației o formau autorii clasici şi scrierile unor Părinti ai Bisericii. Contactul culturii bizantine cu literatura, istoriografia, ştiința, filozofia şi arta antică greacă s-a menținut timp de 1000 de ani–fapt unic în Europa Evului Mediu. Literatura bizantină nu a avut genii de talia unui Dante, dar a avut totdeauna o pleiadă de scriitori de o inteligență şi de o cultură cu totul remarcabile.

Ca trăsături generale, este o literatură în care autorii – scriind şi într-o limbă care căuta să păstreze, dacă nu totdeauna tiparele elinei clasice, măcar ale celei elenistice, *koini dialectos,* - şi-au format un mod de a gândi şi de a scrie cât mai apropiat de al modelelor clasice. Scriitorul a căutat deci să exprime, într-un limbaj cât mai frumos, acordând formei o netă proeminență asupra fondului – şi nu rare ori căzând din această cauză în artificial. Scriitorul bizantin a manifestat o predilecție constantă pentru elocința şi aluziile mitologice, pentru pedanteria expresiei şi dialectica demonstrației. Cu toate acestea sursele de inspirație au rămas bogate, variate, incluzând şi subiecte, teme sau motive literare orientale (siriene, persane, arabe, indiene), precum şi aspecte pitorețti din realitatea vietii sociale bizantine a timpului. Bogăția genurilor cultivate este notabilă: opere de retorică, povestiri, biografii, amintiri, epistole, satire, pamflete, romane, etc.

Astfel, printre scriitorii care s-au dedicat genului satiric se numără volubilul, spiritualul, pitorescul Theodor Prodromul (sec. XI), sau împăratul Theodor II Lascaris (sec XIII).

Caracteristica cea mai evidentă a literaturii bizantine este tradiționalismul său (aproape inflexibil), - ale cărui rădăcini pornesc din elenism. Literatura (în sensul cel mai larg) şi activitatea literară au constituit garanția cea mai de preț a conştiinței de sine bizantine.

De rolul politic pe care îl juca literatura în societatea bizantină era strâns legată însăşi poziția scriitorilor în această societate. Printre ei îi amintesc pe împărații (Leon VI, Constantin VII Porphyrogenetul sau Manuel II Paleologul), înalți demnitari imperiali, patriarhi, mitropoliți, diaconi ai bisericii Sf. Sofia, numeroşi călugari, funcționari modeşti sau simpli dascăli. Ceea ce îi leaga, ceea ce le era comun este “o conştiință misionară comună. Ei se simțeau, în primul rând, obligați să mențină integral pentru urmaşi impunătoarea moştenire a anticilor, şi tocmai prin această moştenire să se confirme ca urmaşi ai lor. ” (Hans-Georg Beck)

Omul de litere bizantin se adresa şi clasicismului Bibliei. “În felul acesta el asocia misiunea sa politică şi culturală cu propaganda pentru acea reelaborare a doctrinei creştine. Ca exemplu tipic poate fi citat Mihail Psellos: el nu numai că s-a entuziasmat pentru doctrina platonică, ci a şi compus versuri de pro-memoria pentru terminologia juridical-latină, a stilizat texte hagiografice, s-a ocupat de demonologie şi este -în fine, autorul unei voluminoase istorii a secolului său; ca să nu mai vorbim de numeroasele versuri dedicate înalților demnitari, autorităților, ierarhilor Bisericii, profesorilor şi dascălilor” -spune acelaşi autor.

Mănăstirile au fost un cadrul privilegiat chiar dacă se poate obiecta că, în Occident ca şi în Bizanț, lucrările care erau citite în fața comunitățăi de călugări aveau în primul rând un caracter religios. Natura operelor istorice ale epocii nu intra însa de loc în contradicție cu spiritul religios, dimpotrivă, istoria era considerată o auxiliară a teologiei, ceea ce făcea ca unii istorici să fie recomandați în mănăstiri. Exista şi posibilitatea lecturii publice în spații private, în cercuri de prieteni impărtăşind aceleaşi preocupări şi gusturi literare. Bineînteles nu trebuie exclusă posibilitatea lecturii individuale, de către amatori de istorie dornici să se instruiască şi să se edifice prin citirea unor lucrări care imbinau informația cu interpretarea moralizatoare în sens creştin.

Alături de impresionanta operă istoriografică, ceea ce îl preocupa în mod deosebit pe scriitorul bizantin era retorica. Nu a existat în Bizanț un teolog sau un predicator care să nu stăpânească toate regulile şi trucurile retoricii, pe care o studiau cu cea mai mare atenție, cu interpretarea moralizatoare în sens creştin.

Caracteristică pentru literatura bizantină este şi cultivarea unor genuri şi specii literare minore. În acest câmp se inscrie producția epistolară – care intră în cadrul retoricii, sau satira. Aici, însă, bizantinii nu se arătau a fi prea dotați cu simțul umorului; aşa după cum nu erau atraşi nici de genul eroic. În schimb, spiritul lor acid făcea ca adeseori satira să alunece prea uşor în sarcasm şi invectivă, dacă nu de-a dreptul în injurie (îndeosebi când se aplica la politică). În acest sens, modelul preferat – şi potentat la maximum – era Lucian din Samosata.

Bizantinii au cultivat şi o literatură prin excelență de delectare –în care primul exemplu l-a dat *Istoria Etiopica* (Etiopicele) a lui Heliodor. Scriitorul bizantin nu era obligat însă să recurgă la exemplele autorilor păgâni din moment ce povestirile hagiografice conțineau toate elementele pe care fantezia le cerea.

Înainte de a vorbi despre literatura bizantină, trebuie să se analizeze felul în care se reflectă ideologia în operele istorice ale unei anumite perioade, şi se pleacă în mod automat de la presupoziția existenței unei concepții ideologice şi politice implicite în funcție de care scrie fiecare autor. Acest substrat social şi istoric, dincolo de caracteristicile fiecărui individ, determină punctul de vedere din care autorul abordează problematica tratată. Pentru a împrumuta unele concepte centrale ale teoriei comunicării, decriptarea mesajului pe care l-au transmis posterității istoricii antichității târzii presupune o încercare de a analiza emitentul (istoricii în cauză), mesajul (opera ca atare), canalul de transmitere (haina materială a operei şi mijloacele prin care a devenit cunoscută), codul (limba, stilul, convențiile literare) şi receptorul (publicul). În cele ce urmează vom încerca o prezentare a unora dintre aceste

elemente, în scopul de a înțelege mai bine relația dintre autorii în cauză şi specificul atitudinii lor politice.

Studierea primului element, emitentul, presupune analiza elementelor biografice disponibile, evidențierea specificității mediului de proveniență a diferiților istorici şi cronicari ce fac obiectul prezentului material.

Primele aspecte care trebuie trecute în revistă sunt cele care țin de o biografie "elementară", cum ar fi data şi locul naşterii, mediul familial din care provine autorul analizat, etnia, în cazul în care aceasta poate fi relevantă (mai ales pentru istoricii occidentali, care pot aparține romanității sau pot să fie fii ai popoarelor barbare), aspecte esențiale ale vieții şi carierei. Vom trata pe cei care s-au exprimat în greacă, într-o ordine care o respectă pe cea cronologică.

Încercarea de a găsi relevanța datelor biografice disponibile pentru maniera de a scrie istorie trebuie să facă apel în acest moment şi la istoricii bizantini, care vor fi prezentați, în măsura posibilului, prin aplicarea aceleiaşi scheme folosită în cazul celor latini.

Genurile şi speciile cultivate

În domeniul prozei, literatura bizantină şi-a adus contribțtiile cele mai valoroase în scrieri cu caracter istoric, în opera haghiografice şi câteva romane.

Locul de onoare îi revine literaturii istorice – pasiunea cititorului bizantin, satisfacută de un mare număr de autori: de-a lungul celor 11 secole ale istoriei sale, doar secolul al VIII-lea, paralizat de măsurile iconoclasmului, nu şi-a avut marele său istoric.

Șirul istoricilor cunoscuți îl deschide <u>Eustatios Epiphaniensis</u> care este cunoscut doar prin cele câteva fragmente păstrate în *Istoria bisericească* a lui Evagrios. Datorită faptului că *Istoria* sa, începută cu domnia lui Traian, se termină cu războiul purtat de Anastasie cu perşii lui Cabades între 502-505, se consideră că autorul a trăit în prima jumătate a secolului al VI-lea. Nu se ştie nimic altceva despre el în afară de faptul, dedus şi din nume, că este originar din Epiphania Siriei. Cronicarul Malalas îl numeşte "prea înțeleptul cronograf" (*sophotatos chronographos*), ceea ce nu ne oferă însă prea multe amănunte biografice despre acest autor rămas obscur.

Cel mai important istoric al secolului al VI-lea şi de altfel al întregii perioade pe care o studiem este, fără îndoială, <u>Procopie din Cezareea</u>. Născut, aşa cum afirmă chiar el, în Palestina, pe la sfârşitul secolului al V-lea, îşi datorează probabil numele Sfântului Procopie, martirizat în Cezareea la 303. Nu se cunoaşte nimic despre familia sa, care e de presupus că făcea parte din elita oraşului, ținând seama de studiile de drept, de bună calitate, pe care le-a urmat şi care în general erau menite să deschidă calea tinerilor din clasele de sus către o carieră administrativă. Pe de altă parte, felul în care se face purtătorul de cuvânt al vechii aristocrații senatoriale ne oferă alte argumente în favoarea apartenenței sale la clasele superioare. În 527 devine secretarul şi consilierul (*symboulos*) generalului Belizarie, pe care îl însoțeşte în campaniile din Africa şi Italia.

El este autorul a 3 opere de o importanță excepțională pentru bogăția informațiilor consemnate cu un talent autentic de scriitor. *Războaiele* relatează cu

precizie şi spirit obiectiv campaniile lui Belizarie, totodată furnizând şi prețioase date gografice, politice, etnografice privind ținuturile şi popoarele pe care le cunoscuse, precum şi evenimentele contemporane din Bizanț. *Despre edificii* este o prezentare a activității edilitare a lui Justinian. *Istoria secretă,* un tablou al realităților contemporane politice negative, este, în fond, un pamflet în care Belizarie, Justinian şi Teodora sunt prezentați în culori negre. În *Istoria secretă* stăruie amintirea spiritului satiric al lui Lucian din Samosata. În 542 pare să fi fost în Constantinopol, martor ocular al marii epidemii pe care o descrie în *Războiul cu perşii*. Procopie a mai scris 'Memorii', denumite în antichitate 'Anecdota". Cum după 555, data ultimelor evenimente descrise în lucrările sale, nu mai există informații despre el, se presupune că a murit cândva între acest moment şi 570.

Contemporan cu Procopie este Petrus Patricius et Magister, născut probabil la sfârşitul secolului al V-lea la Tesalonic. Locul naşterii a fost stabilit pe baza faptului că Procopie îl numeşte "ilir", ceea ce face probabilă proveniența sa din dioceza Macedonia, aflată la acea dată sub autoritatea prefectului pretoriului *per Illiricum*. Avocat la Constantinopol, câştigă favoarea împărătesei şi este primit în cancelaria imperială. În 534 este trimis de Justinian ambasador la Amalasunta (regina ostrogoților); în 535 este luat prizonier de goți, prin încălcarea dreptului solilor, şi rămâne în captivitatea lor până în 538, când este eliberat de Vitiges (rege al ostrogoților). Devine *magister officiorum,* apoi în 550 merge în solie la Chosroes, iar în 552 îl găsim la Calcedon, unde poartă discuții cu papa Vigilius pe tema schismei celor trei capitole. Actele papale îl numesc ex-consul, patricius şi magister. În 562 tratează pentru a doua oară cu perşii, reuşind să încheie o pace pe 50 de ani. Deoarece în 565 fiul său Teodor a obținut demnitatea tatălui, fiind trimis ambasador la perşi, e probabil că la acea dată Petrus era deja mort. A scris o istorie - *Excerpta e Petri Patricii Historia,* din care s-au păstrat doar câteva fragmente. Unele privesc direct istoria veche a României.

Agatias, continuatorul declarat al lui Procopius, s-a născut pe la 532 sau 536 la Myrina, în Asia (azi în Turcia). Tatăl său Memnoniu, avocat, era un om cu dare de mână, care avea la Constantinopol o şcoală de retorică. După ce îşi petrece prima tinerețe în capitală, face studii de retorică la Alexandria, revenind apoi ca avocat la Constantinopol, profesie care i-a adus şi cognomenul de "Skolasticos". În tinerețe a scris poezie, având un cerc de prieteni literați, dintre care numele cele mai sonore le au Paulus Silentiarius şi poetul Damochoris, proconsul în Asia. Moare în 582, reuşind să cuprindă în istoria sa -care se dorea o continuare a *Războaielor* lui Procopie, doar evenimentele dintre anii 552-558.

În tradiția deschisă de Procopie se înscrie şi Menandru Protector, continuator al istoriei lui Agathias. Fiu al lui Euphratos, născut la Constantinopol în prima jumătate a secolului al VI-lea, după o tinerețe aventuroasă, în care îşi cheltuie averea la cursele din Hipodrom şi în palestră (loc special destinat pentru practicarea gimnasticii, luptelor etc.), decide să scrie o istorie prin care să-şi atragă favoarea împăratului Mauriciu, cunoscut ca mare amator de artă şi ştiință. Cognomenul de "Protector" îi desemnează funcția îndeplinită, probabil una militară, deşi nu e clar ce semnificație avea. S-a presupus că Menandru, care nu a fost avocat ca alții, întrucât, după cum mărturiseşte, şi-a abandonat studiile de drept pe care doar fratele său Herodot le-a dus

până la capăt, nici diplomat, ar fi făcut parte din garda imperială. Istoria sa prezintă evenimentele petrecute pe vremea lui Justinian, începând cu anul 558 până la moartea împăratului Mauriciu în 582. Fragmente importante din acestă lucrare sunt păstrate în lucrarea "Despre administrarea imperiului" a lui Constantin Porfirogenetul. A murit înainte de 602.

La cumpăna veacurilor VI-VII îi amintim pe Ioannes Epiphaniensis şi Theophanes Byzantinus, despre care un prea avem ştiri.

Teofilact Simocata, originar din Egipt, mai precis din Alexandria, se trăgea dintr-o familie nobilă, fiind înrudit cu guvernatorul provinciei. Făcuse studii de drept, care i-au deschis calea către o carieră la curte. Date cronologice exacte despre viaţa lui nu avem, ceea ce se ştie este că a trăit în prima jumătate a secolului al VII-lea, îndeplinind funcţiile de secretar imperial şi guvernator al capitalei în timpul lui Heraclie. El a descris în 8 cărţi, intitulate 'Historiae', domnia împăratului bizantin, Mauricius, într-un stil retoric şi cu pretenţia unei opere literare. Lucrarea este plină de informaţii referitoare la epoca tratată. Câteva pasaje privesc îndeaproape istoria antică a României.

Cu Theophilact Simocata se încheie seria autorilor care au scris istorie în manieră clasică. Criza iconoclastă introduce o cenzură care face să nu mai avem tipul acesta de istorie decât târziu, începând de la cumpăna secolelor VIII-IX.

Primul istoric a cărui operă ni s-a păstrat după lungul hiatus înregistrat în perioada iconoclastă este Nichifor Patriarhul. S-a născut probabil în 758 la Constantinopol, dintr-o familie importantă. Tatăl său, Theodor, fusese secretar imperial şi a suferit persecuţii datorită refuzului de a-şi renega crezul iconodul. Nichifor a primit educaţia obişnuită tinerilor de bună condiţie şi a ajuns la rândul lui secretar imperial sub Leon al IV-lea (775-780), subordonat primului secretar, Tarasie. Acesta din urmă a devenit patriarh, şi la moartea lui, în 806, împăratul Nikephoros I hotărăşte să-l numească succesor pe secretarul Nichifor, care până atunci urmase o carieră laică (cancelar al împărătesei Irina, calitate în care a participat la Sinodul de la Niceea din 787 şi administrator al unui azil pentru săraci). După ce a parcurs în câteva zile toate treptele ierarhiei preoţeşti (călugăr, diacon, preot), la 12 aprilie 806 Nichifor este ales ca patriarh al Constantinopolului. Rămâne în scaun până în 815, când în condiţiile reafirmării iconoclasmului sub Leon Armeanul se retrage într-o mănăstire. Aflat în mijlocul luptelor dintre iconoclaşti şi iconoduli, Nichifor, mare apărător al icoanelor, a avut mult de suferit şi sfârşeşte prin a fi exilat în Bosforul tracic. A murit în 802. Aici şi-a dezvoltat întinsa sa activitate ştiinţifică, publicând mai multe scrieri teologice, dintre care unele s-au pastrat. A scris şi lucrări de istorie. Dintre cele păstrate este de amintit:

Apologeticus maior –Apologia cea mare

Apologeticus minor - Apologia cea mică

Breviarium historicum de rebus gestis post Mauricii imperium –Scurtă istorie a celor întâmplate după împăratul Mauriciu

Chronographikon syntomon- Sintomul Cronografic

Până acum au fost trecuţi în revistă autorii care sunt consideraţi "istorici", în sensul distincţiei făcute de Krumbacher şi acceptate de lumea ştiinţifică în general.

Celuilalt filon, creştin şi popular, al istoriografiei bizantine i se subsumează operele "cronicarilor", care vor fi la rândul lor analizaţi în cele ce urmează.

Hesichius Milesius, originar după cum îl arată numele din Milet, fiu al lui Hesychios, a trăit în vremea lui Iustinian. Acestea sunt singurele date pe care le avem despre el, în condiţiile în care Cronica sa universală, care o anunţă ca formă pe cea a lui Malalas, este păstrată doar fragmentar. Interesant în cazul său este că a scris şi o istorie propriu-zisă, a epocii lui Iustin şi Justinian, care ne poate da sugestii interesante despre mediul intelectual în care a trăit şi creat. Pe de altă parte, calificativul "illustrios" sub care îl găsim semnalat în lexiconul lui *Suidas* ne indică faptul că făcea parte din aristocraţie.

De la patriarhul Fotie avem informaţia că a scris trei lucrări importante:

- Un "Compendiu de istorie universală", 6 cărţi, în care prezintă evenimente petrecute de la formarea imperiului asirian (sec. X î.Hr.) până la moartea împăratului Anastasie (518).
- Un "Dicţionar biografic al oamenilor învăţaţi" unde cei prezentaţi au fost aşezaţi după categorii (poeţi, filosofi etc.) în ordine alfabetică. O mare parte a cestei lucrări o regăsim în Lexiconul lui Suidas.
- O "Istorie a domiei împăratului Justin" –518-527, azi pierdută.

Marele creator de şcoală în domeniul cronisticii bizantine, sirianul Ioan Malalas, s-a născut la Antiohia pe la 491 şi şi-a sfârşit zilele la Constantinopol în 578. Alte date biografice nu se cunosc despre el, în pofida imensului succes avut de cronica sa, în afara presupunerii că a fost avocat, numele său reprezentând o adaptare grecească a termenului sirian "melel" (care înseamnă retor). De altfel, în opere mai târzii, precum cele ale lui Ioan din Ephes şi Evagrios este numit chiar Ioan Retorul (*Scholastikos*). Pe această bază s-a încercat identificarea sa cu Ioan III Scolasticul (566-577), patriarh al Constantinopolului. A scris o Cronografie în 18 cărţi, primele 17 având nuanţe monofizite, în timp ce cartea a 18-a este ortodoxă. Cronica cuprinde evenimentele petrecute de la Facerea lumii şi până în anul 574.

Personalitatea lui Ioan din Antiohia, născut ca şi Malalas la Antiohia, ne este total necunoscută. Unul din manuscrisele în care s-au păstrat fragmente ale cronicii sale (Codex Turonensis) îl numeşte călugăr, înscriind la sfârşitul textului: "telos historias Ioannou monahou". Pe de altă parte, lexiconul lui Suidas se referă la el ca la *Antioheias,* formulare folosită în această sursă pentru a-i desemna pe episcopi. Pe această bază s-a încercat identificarea sa cu patriarhul monofizit Ioan, care e semnalat în prima jumătate a secolului al VII-lea. Nu se ştie totuşi cu precizie în ce periodă a trăit, singurul lucru oarecum general acceptat astăzi este faptul că a scris în timpul lui Heraclie.

Georgios Pisides (sec VII), diacon la biserica Sf. Sofia şi delegat al patriarhului pe lângă împăratul Heraclie, a scris trei poeme, destinate lecturilor publice: *Expediţia contra perşilor, Înfrângerea avarilor* şi *Heraclida* (neterminată). El a mai compus în versuri şi un mic tratat despre originea creaţiei, *Hexaiemeron,* cu accente sincere de emoţie în faţa naturii. Ca istoric, Pisides are avantajul de a fi trăit direct evenimentele relatate, de a fi fost în contact cu împăratul şi curtea.

Despre autorul lucrării anonime *Chronicon Pascale*, ultima realizare cronistică păstrată de dinaintea crizei iconoclaste, putem doar să presupunem că a fost scrisă de

un contemporan al lui Heraclie şi care poate că făcea parte din cercul patriarhului Serghie, fără să putem afirma cu precizie că era sau nu călugăr.

Reluarea firului tradiției se face la începutul secolului al IX-lea, prin cronica lui Georgios Synkellos, monah, secretar al Patriarhului Tarasie. Postul de *synkellos*, fără atribuții clar definite, se situa foarte sus în ierarhia bisericească, ocupanții lui fiind aleşi de împărat şi putând ajunge frecvent pe scaunul patriarhal. Îşi datora probabil postul împărătesei Irina şi trebuie să fi fost o persoană importantă la Constantinopol. Azi se acceptă în general că a stat o vreme în Palestina, poate la Lavra Sf. Hariton şi şi-a scris opera între 806-810. Anastasius Bibliotecarul, în Prefața la traducerea pe care a făcut-o operei sale, spune că acesta ar fi fost persecutat de iconoclaşti şi că ar fi participat la Sinodul de la Nicea din 787. Nu se ştie exact când a murit, dar probabil că nu mai trăia în 814, când Teofan Mărturisitorul scria prefața cronicii sale. El este autorul unei *"Cronografii"* de la facerea lumii până la Diocleţian (284), în care tratează istoria universală, dar mai ales bisericească. Lucrarea sa a fost continuată de Teofan Mărturisitorul. Ca izvoare a avut scrierile lui Eusebiu de Cezareea şi Dexippus (istoric antic grec, 210-273) pentru istoria universală, iar pentru istoria bisericească pe cronologii alexandrini Panodoros şi Annianos (Călugărul alexandrin Panodoros a socotit că au trecut 5904 ani de la Adam până în anul 412 d.Hr.. Calendarul său începe cu 29 august, care corespunde cu prima zi sau cu anul nou egiptean. Cu toate acestea, episcopul Annianos de Alexandria a preferat ca ziua anului nou să fie de sărbătoarea Buneivestiri şi a mutat cronologia lui Panodoros cu vreo şase luni mai repede, ca să înceapă pe 25 martie. Astfel a apărut *cronologia alexandrină*, a cărei primă zi a fost prima zi a anului civil alexandrin, 29 august 5493 î.Hr., cu anul bisericesc începând în 25 martie 5493 î.Hr.).

Teofan Mărturisitorul, cel care-i continuă şi-i utilizează în mare măsură opera, este în schimb mult mai bine cunoscut, grație surselor aproape contemporane pe care le avem: panegiricul scris de Teodor Studitul în 822 şi Viața Patriarhului Metodie al Constantinopolului, înainte de 832. S-a născut prin 750/760 într-o familie nobilă şi bogată, ca fiu al lui Isac, cu poziție importantă în ierarhia palatină, şi al Teodotei. Teofan a fost agreeat de împăratul Leon al IV-lea şi a devenit *strator,* funcție aflată pe locul al şaselea în ierarhia demnităților din secolul al IX-lea. Căsătorit la 19 ani cu fata unui patrician bizantin, după doi ani de conviețuire, el şi soția sa Megalo se hotărăsc să îmbrace haina monahală, astfel s-a retras din lume şi a fondat mănăstirea Sigriane, pe țărmul Mării Marmara.. După câțiva ani devine conducătorul comunității călugăreşti de pe insula Kalonimos. În 815 restaurarea iconoclasmului de către Leon Armeanul suscită rezistențe, între care şi cea a lui Teofan, care este arestat pentru doi ani şi apoi exilat pe insula Samotrace unde şi moare. Biserica l-a trecut în rândul sfinților. La cererea prietenului său Georgios Synkelos, i-a continuat cronica ducând firul poveştii de la Diocleţian până la căderea împăratului Mihail I, 813. Opera sa, *"Cronografii", a* structurat-o în 8 cărți, ducând povestirea pe bază strict cronologică. Deşi nu era istoric, lipsindu-i simțul critic, a avut la îndemână multe izvoare. Această lucrare a devenind un punct de referință pentru cronicarii ce i-au urmat, rămânând un important izvor pentru istoricii contemporani.

Mihail Psellos Biografia sa poate fi reconstituită din propriile sale afirmații extrase din lucrările lui. Familia sa provenea din Nicomidia, s-a născut în

Constantinopol, şi la botez a primit numele de Constantin (numele de Mihail l-a dobândit odată cu intrarea sa în monahism). Şi-a început studiile în capitală şi a ajuns scretar personal (la o vârstă destul de fragedă) al unui avocat din apropierea ei. Şi-a desăvârşit studiile sub îndumarea lui Ioan Mavropos şi Ioan Xifilinos ajungând consilier al împăratului Constantin al IX-lea Monomahul (1042-1055). În aceeaşi perioadă a activat şi ca profesor al Universităţii din Bizanţ -ca profesor de filosofie. Prin 1054. a intrat în monahism călugărindu-se la mănăstirea Olimp din Bitinia. La scurt timp a fost rechemai în capitală, fiind angrenat în sistemul politic al mai multor împăraţi, până în 1070, după care s-a retras la mănăstirea sa unde a murit în 1078 "scăpat de durere şi boală" – cum spune Zonaras.

El este autorul unei *Cronografii* cuprinzând perioada dintre 976-1078, interesându-se mai puţin de istoria militară, socială şi politică a acestei perioade, şi mai mult de viaţa cotidiană din Bizanţ, şi în special, de moravurile şi intrigile de la Curte. Alte lucrări: o "Cronică universală", lucrări filosofice şi teologice (dintre care cea mai cunoscută este "Despre lucrarea demonilor" – în care face o clasificare a demonilor -pe care, mai târziu, diferite naţiuni i-au preluat şi scos în evidenţă), de astronomie, medicină, muzică, drept, psihologie şi tradiţii populare. De la el ne-au mai rămas poeme, cuvântări funebre, epigame, exerciţii retorice şi alte cuvântări rostite în faţa curţii bizantine.

Mihail Attaleiates sau Attaliates a trăit în veacul al XI-lea. S-a născut (aşa cum îi spune numele) în Attalia (azi Antalia). A ajuns în Constantinopol undeva între anii 1030-1040 şi la scurtă vreme a devenit unul dintre cei mai respectaţi legiuitori pe vremea împăratului Mihail VII Ducas (1057-1078). La cerera acestui împărat a alcătuit în 1072 un Compendiu de legi bizantine cunoscut sub numele de „Libri Basilici"-Legile basileilor. În Constantinopol deschide, apoi, o „Casă a săracilor" şi o mănăstire (Panoiktirmon a Maicii Domunului Atotmilostiva) pe seama cărora în 1077 a emis un Regulament de funcţionare. Această lucrare este deosebit de importantă deoarece prezintă atât mentalitatea societăţii bizantine din veacul al XI-lea cât şi o listă a cărţilor aflate în biblioteca mănăstirii sale. Prin 1079-1080 a alcătuit o „Istorie" care prezintă evenimentele petrecute în Bizanţ între anii 1034-1079. Prezentarea evenimentelor este vivace insistând asupra rolului dominant pe care femeile l-au avut în aşa zisele „revolte palatine" din acea perioadă de tranziţie de la dinastia macedoniană la dinastia comnenilor. El a a fost contemporan cu evenimentele prezentate de aceea credibilitatea lor nu poate fi contestată iar prezentarea caatare nu este aşa subiectivă ca în lucrarările lui Psellos. Nu cunoaştem anul morţii lui.

O capodoperă a literaturii bizantine, mult răspândită în epocă, tradusă în toate limbile de cultură şi citită cu un mare interes şi astăzi este *Alexiada.* Autoare, Ana Comnena (1083-1153 ?), prinţesa pasionată de Tucidide şi Xenofon, povesteşte în opera ei istorică *Alexiada*, evenimentele din vremea domniei tatălui ei "marele Alexie, făclia universului". Ana Comnena (născută la 1 dec. 1083) a fost prinţesă bizantină, fiica împăratului Alexios I Comnenul şi al Irinei Ducas. De tânără a fost logodită cu tânărul Constantin Dukas, fiul împăratului detronat Mihail al VII-lea, căruia Alexios Comnenul, uzurpându-i puterea, trebuise, din respect pentru dreptul legitim, să se angajeze a-i respeecta drepturile eventuale.

Deşi era atent educată în studiul istoriei, al matematicii, ştiinţei, şi al filosofiei greceşti, părinţii ei i-au interzis să studieze poezia antică. În ciuda faptului că aceasta îi fusese interzisă, Ana a continuat să studieze poezia împreună cu unul dintre eunucii de la curte. Astfel, Ana a primit o extraordinară educaţie, devenind fără îndoială una dintre cele mai învăţate femei ale timpului.

Murindu-i logodnicul, în 1097, Ana Comnena, la vârsta de 14 ani s-a căsătorit cu un tânăr aristrocrat, Nicephor Vriennus. Acesta provenea dintr-o familie de aristocraţi care pretinseseră dreptul la tron înainte de începutul domniei lui Alexius I. Vriennus era de asemenea un renumit om politic, general, şi istoric. În urma unei încercări de a prelua tronul bizantin, Ana a fost forţată să renunţe la proprietăţi şi la statutul imperial pe care îl deţinea, fiind apoi exilată la o mânăstire din Kecharitomene, ctitorită de mama sa. Aici ea şi-a dedicat întregul timp studiului filosofiei şi al istoriei. Ţinea adunări unde erau invitaţi intelectuali ai vremii, multe fiind dedicate studiilor operelor lui Aristotel. Geniul Anei şi cunoştinţele sale sunt evidente în operele sale. Printe altele, cunoştea filosofie, literatură, gramatică, teologie, astronomie, şi medicină. Contemporanii ei, precum episcopul de Efes, George Tornikes, o considerau pe Ana ca pe o persoană care atinsese "cel mai înalt grad de înţelepciune laică şi religioasă"

Fiind istoric, Nicephor Vriennus lucra la un eseu numit "Material pentru istorie", concentrându-se asupra domniei lui Alexios I. A murit în 1137 înainte de a-şi temina opera. La vârsta de 55 de ani Ana a decis să continue eseul soţului ei, numind opera după finalizare *Alexiada*, istoria vieţii şi domniei tatălui ei. Scrisă în greca veche *Alexiada* este astăzi principala sursă pentru istoricii care studiază istoria bizantină.

În *Alexiada*, Ana redă istoria relaţiilor politice şi a războaielor dintre Alexios I şi ţările din Vest, cunoscându-le din interior. Descrie în detaliu armele şi tacticile folosite în bătălii. Deşi subiectivă, relatarea Cruciadei I (1096-1099) este de o mare valoare pentru istorie fiind singura scriere a unui martor ocular de origine bizantină existentă.

Stilul literar al Anei Comnena este influenţat de operele scrise de mari filosofi ai antichităţii încearcând să menţină stilul atenian al perioadei, rezultatul fiind unul artificial. Chiar şi aşa. în mare parte, evenimentele descrise în *Alexiada* sunt considerate autentice, opera împlind standardele vremii din punct de vedere istoric. Ea nu a fost numai o mare scriitoare, care a ştiut să descrie oameni, fapte sau lucruri, ci prin gândurile şi reflecţiile ei a redat spiritul şi psihologia naţiunii din care făcea parte.

Data exactă a morţii Anei Comnena este incertă. Luând în considerare datele din *Alexiada* putem deduce că încă trăia în 1148.

Ioan Zonaras a fost cronicar şi teolog. În timpul împăratului Alexios I a deţinut funcţiile de şef al justiţiei şi de secretar (privat) al împăratului, După moartea lui Alexios I s-a retras la mănăstirea Sf. Glykeria, unde şi-a petrecut restul vieţii. La mănăstire a scris mai multe cărţi, dar cea mai importantă lucrare este *Extracte din Istorie* în optsprezecece volume. În această lucrare prezintă evenimentele de la crearea lumii până la moartea împăratului Alexios. Interesantă este atitudinea faţă de familia imperială pe care o critică pentru ocuparea unor funcţii nemeritate.

Lui i se mai atribuie câteva Comentarii la operele Sfinților Părinți, la Poemele Sfântului Grigorie de Nazians şi un Tratat asupra canoanelor apostolice.

Epoca comnenilor a fost descrisă şi de alți scriitori şi cronicari. Astfel ii putem aminti pe Ioan Kinnamos, secretar al împăratului Manuil I Comnenul (1143-1180) pe care l-a însoțit în campaniile sale militare din Europa şi Asia Mică. A murit după anul 1185. El a continuat -într-un fel, Alexiada Anei Comnena pritr-o Istorie ce prezintă evenimentele petrecute între anii 1118-1176. Lucrarea lui se încheie cu dezastrul bătăliei de la Myriokephalon (17 sept. 1176) unde bizantinii au pierdut într-o zi în fața turcilor tot ceea ce înaintaşii lor au reuşit să câştige în Asia într-o perioadă de peste 100 de ani. Istoria sa pare a fi un rezumat al unei lucrări mai ample în care personajul pricipal este împăratul Manuel pe care îl prezintă ca pe un erou -armatele sale fiind socotite superioare celor ale statelor din Vestul Europei. În descrierea perioadei împăraților Ioan al II-lea şi Manuel I, se distinge prin simplitate şi precizie.

Apoi, pe oratorul şi poetul Mihail Choniates -sau Acominatul, a trăit între 1140-1220. S-a născut în Colose, a studiat la Constantinopol fiind un discipol al arhiepiscopului Eustatie al Tesalonicului (1115-1195). Prin 1175 a fost ales arhiepiscop al Atenei. După cucerirea cetății de către cruciați în 1205 s-a retras pe insula Kios după care, prin 1217, a ajuns la mănăstirea Vodonița (lângă Termopile) unde a şi murit. În omiliile şi poemele sale deplânge soarta grea a Atenei fără a omite şi abuzurile curții bizantine de pe vremea lui Alexios II Anghelos. El este socotit cel mai stralucit scriitor bizantin după Mihail Psellos.

Fratele lui Mihail Choniates, Nichita Choniates (sau Acominatul) a trăit între 1150-1215/16). S-a născut într-o familie înstărită în jurul anului 1150 în cetatea Colose din Frigia. Pe când Nichita avea 9 ani a fost trimis de tatăl său la Constantinopol la studii. Aici a îmbrățişat cariera politică, fiind apreciat de împărații dinastiei Anghelos, ajungând Mare logotet (secretar). După cucerirea Constantinopolului de către cruciați (1204) se refugiază în Niceea unde se dedică scrisului.

Cea mai cunoscută lucrare "Istoria"-în 21 de cărți, prezintă evenimentele dintre anii 1118-1207. Lucrarea este foarte valoroasă deoarece relatează evenimentele ca martor ocular sau din surse de primă mână. O altă lucrare numită "Despre statuile distruse de latini" –un tratat foarte apreciat de arheologi. Dintre lucrările teologice, amintim "Tezaurul credinței ortodoxe" –azi publicattă doar parțial- o lucrare importantă mai ales că prezintă ereziile şi scrierile eretice din secolul XII.

Tot acum îi putem aminti şi pe faimosul filozof platonician Ioan Italos, (elevul lui Psellos (rector al Universității din Bizanț, care în 1082 a fost condamnat ca eretic. Aşa cum îi spune numele, era italian ca origine. Tatăl său, originar din Calabria, a fost soldat în armatele imperiale bizantine. A ajuns discipol al lui Mihail Psellos. Printr-un concurs de împrejurări a ajuns monah şi profesor de filosofie în Bizanț. Datorită aroganței sale a fost condamnat ca eretic -condamnare ce i-a fost retrasă după renunțarea la ideea de apocatastază.), pe Ioan Tzetzes, sau pe Teodor Prodromos {Acesta din urmă mai este cunoscut şi sub mumele de "Ptchosprodromos" -Prodromos cel Sărac. S-a născut în jurul anului 1100 şi a trăit până prin 1165/1170. Se cunosc foarte puține date despre viața sa. Ne-a lăsat mai multe poeme şi epigrame (în care satiriza anumite aspecte ale vieții) adresate unor personalități ai curții bizantine de pe vremea împăraților Ioan II Comnenul şi Manuil I Comnenul. Acesta

din urmă l-a alungat din Constantinopol şi şi-a sfârşit viaţa într-o mănăstire. Între lucrările literare mai cunoscute amintim “Despre Rodante şi Dosicleea”-un roman în versuri; “Bătălia pisicilor cu şoarecii” – o dramă aparţinând tragediei greceşti clasice; “Catrene” –la 293 de versete biblice; alte poeme – satirice dar şi ştiinţifice. Moartea lui este aşezată între anii 1152-1166)} şi pe Nicolae Kallicles, (c. 1080-c. 1150) medic la curtea imperială a lui Alexios I, ne-a lăsat câteva poeme în care laudă domnia Comnenilor).

Prin aceşti cronicari, teologi, matematicieni, astronomi sau muzicieni, această perioadă se inscrie în ceea ce unii au numit epoca Renaşterii elenice. Transformările profunde care au avut loc în vremea Comnenilor au bulversat oarecum sistemul politic şi echilibrul social, dar nu au modificat viziunea bizantină de deţinători creştini ai moştenirii antice.

În secolele XIII-XIV îi amintim pe:

Nichifor Vlemides, (1197-1272). S-a născut în Constantinopol, ca al doilea fiu al unui medic. După căderea Constantinopolului sub latini (1204), a emigrat în Asia Mică, la Pireu. Apoi, la Niceea şi Smirna, unde a beneficiat de o educaţie aleasă. După ce a devenit preot s-a implicat activ în controversele teologice dintre Biserica Răsăritului şi cea a Romei, asupra purcederii Sfântului Duh. A scris pe această temă lucrări în care s-a situat de partea catolicilor.

În Smirna a fondat o şcoală unde a avut discipoli importanţi, dintre care se remarcă Gheorghe Acropolitul, mare logothet, diplomat şi strateg, prezent la sinodul unionist de la Lyon (1274) unde a militat pentru unirea Bisericilor. Un alt discipol celebru al lui Vlemides a fost împăratul niceean Teodor II Lascaris, despot luminat care a încurajat ştiinţele şi artele, un iubitor al satirei, care a organizat învăţământul şi chiar a scris un tratat filosofic “Explicare a cosmosului”.

Spre bătrâneţe, Nichifor, a devenit călugăr şi s-a retras la mănăstirea construită de el însuşi, în Efes.

El a fost preocupat de probleme filosofice, încercând să concilieze realismul şi nominalismul, spunând că speciile şi genurile rezidă în gândirea lui Dumnezeu înainte de a lua fiinţă pe pământ. A scris un catehism (*Andrias basilikos)* -în care realizează portretul suveranului ideal, regele-filosof, care trebuie să fie Dumnezeu pe pământ, autobiografii, tratate teologice, de istorie şi geografie (*Istoria pământului*, *Geografia generală*), lucrări de filosofie ca: *Fizica prescurtată*, *Logica în rezumat*. A fost preocupat de volumul pământului, afirmând sfericitatea acestuia, dovedind astfel şi serioase cunoştinţe de optică.

Nichifor Gregoras, (cca. 1295-1360), s-a născut la Heraclea din Pont, în Paflagonia. Unchiul său, Ioan Mitropolitul Heracleiei din Pont, l-a îndrumat spre studiile de filozofie greacă şi teologie creştină. La vârsta de circa 20 de ani s-a mutat la Constantinopol, unde a studiat logica şi retorica la Ion Glycus, Patriarh între anii 1315-1319. În această perioadă, Gregoras a avut relaţii apropiate cu influentul erudit Teodor Metochites, care era duhovnicul împăratului şi administratorul imperiului. Nichifor Gregoras a refuzat propunerea lui Andronic al II-lea de a deţine funcţia de *Chartophylax* (arhivar) dar a acceptat să administreze o şcoală privată la Mănăstirea Chora.

În 1326 a propus anumite reforme în calendar, refuzate de împăratul Andronic al II-lea. Aceste reforme au fost acceptate şi introduse după peste 250 de ani, de papa Grigorie al XII-lea (1572-1585).

După detronarea împăratului Andronic al II-lea în anul 1328, Nichifor Gregoras a reuşit să câştige favorurile noului împărat Andronic al III-lea care l-a desemnat să conducă negocierile cu ambasadorii Papei Ioan al XXII-lea în problema unificării Bisericilor. Aceste negocieri au eşuat în anul 1333.

Nichifor Gregoras a participat la disputa teologică pe tema Isihasmului. Această aprigă dispută a fost susținută în contradictoriu de Varlaam Calabrezul (1290-1348) şi Grigore Palama (1296-1359). În principiu, Nichifor Gregoras s-a pronunțat împotriva ambilor oponenți. Tezele expuse de Grigore Palama au fost acceptate de sinodurile din 1341, 1347 şi 1351. După sinodul din 1351, Nichifor Gregoras a fost condamnat la izolare şi închisoare. Odată cu victoria împăratului Ioan al V-lea Paleologul în 1354, Nichifor Gregoras a fost eliberat şi se presupune că a decedat în anul 1360.

Opera

Nichifor Gregoras a fost un demn reprezentant al umanismului bizantin, retorica fiind modul de exprimare iar cunoştiița enciclopedică fiind fundamentul esențial. Prin imensa lui operă, Nichifor Gregoras poate fi socotit un predecesor bizantin al Renaşterii din Italia. El a scris despre istoria romană, teologie, filozofie, retorică, gramatică şi astronomie. Lucrarea sa majoră este *Istoria romană*, în 37 de cărți, care tratează perioada 1204-1359 din diverse perspective, inclusiv controversa teologică cu Palama.

Alte lucrări semnificative:

Istoria disputei cu Palama, inclusă parțial în *Istoria romană;*

Biografii despre unchiul său Ioan, Mitropolitul Heracleiei şi martirul Codratus din Antiohia;

Cuvântări funebre despre Theodor Metochites, Andronic al II-lea şi Andronic al III-lea;

Comentarii despre Odiseea, rătăcirile şi erorile morale ale lui Ulise;

Comentarii la cartea despre vise a lui Synesius;

Tratat despre ortografie;

Phlorentius sau *Despre înțelepciune*, un dialog filosofic;

Tratat de astronomie, despre data Paştelui din anul 1330;

Corespondență.

Proza literară bizantină include şi opere despre **viețile sfinților**. Observarea precisă a realității, finețea studiului psihologic, notarea pitorească a vieții şi moravurile tuturor straturilor societății, alternează adeseori cu aventuri şi poveşti fantastice. Scopul urmărit este în primul rând acela de edificare morală creştină. Astfel de lucrări hagheografice au apărul în imperiul bizantin pe întreg parcursul existenței sale (a se vedea cursul de Patrologie). Aşa au apărut Sinaxarele care prezintă pe scurt viața şi activitatea sfinților incluşi în calendarul fiecărei Biserici ortodoxe. Majoritatea scriitorilor care au abordat acest gen sunt anonimi. Uneori autorii anonimi inclus anumite legende populare care au fost puse pe seama sfinților.

Avem însă şi autori care au prezentat cu acrivie aceste vieţi între care îl amintim pe Teofilact al Ohridei

S-a născut în 1050 în Euripus din provincia Eubeea. (mort în 1107) Grec de nean, de tânăr a ajuns diacon la Constantinopol. Datorită erudiţiei sale a fost mentorului tânărului prinţ (viitor împărat) Mihail al VII-lea Ducas, pentru care a alcătuit lucrarea "Educaţia prinţilor". În 1078 a ajuns arhiepiscop de Ohrida unde vreme de 20 de ani s-a străduit să menţină independenţa Bisericii Bulgare faţă de Patriarhia Ecumenică. Dar lupta cea mai grea a avut-o împotriva pavlicienilor şi a bogomililor. De aici a purtat o bogată corespondenţă cu diferite peronalităţi ale lumii bizantine (scrisori în care dă numeroase informaţii economice, sociale, politice şi istorice despre bulgari). El este şi autorul mai multor vieţi de sfinţi între care amintim viaţa Sf. Clement al Ohridei şi cele ale celor 15 martiri de la Tiberiopolis. În scrisorile lui vorbeşte şi despre luptele imperiului bizantin cu pecenegii, ungurii şi normanzii. Tot de la el ne-au rămas Comentarii la cele 4 Evanghelii, la Faptele Apostolilor şi la Profeţii mici. Lucrările lui sunt transcrise în PG în volumele 123-126.

Un alt gen epic cultivat în Bizanţ este roamnul în proză, producţie stereotipică, urmând schema celebrelor romane ale lui Heliodor (*Istoria etiotipica*) şi Longos (*Daphnis şi Chloe*): 2 tineri îndrăgostiţi întâmpină tot felul de dificultăţi. Foarte gustat, genul a început din sec. al V-lea, cu romanul în versuri *Ciprian din Antiohia.* Autoarea lui, fosta împărăteasă Eudoxia a scris – printre multe alte opere – şi un poem în hexametrii, *Patimile lui Hristos.*

Cu totul diferit este celebrul roman *Varlaam şi Ioasaf,* - o transpunere a unei legende indiene în care, în versiunea bizantină, în locul lui Buddha Gautama apare figura sihastrului Varlaam.

În Bizant, apoi, au fost cultivate numeroase genuri şi specii poetice - poeme didactice, versificări pe cele mai variate teme, epigrame, poezii ocazionale, economiastice, satirice, parodii, poveşti şi legende, poezii „prodromice"; mai târziu, după 1204, poeme curtene, cavalereşti, de derivaţie occidentală. O producţie abundentă, dar de o valoare literară foarte modestă; cu excepţia a 2 momente, de o absolută originalitate şi de o realizare artistică de înalt nivel.

Primul din aceste momente este cel al poeziei ritmice. Este o poezie religioasă (ale cărei origini urcă până la imnurile de propagandă ale gnosticilor din sec II), populară, născută în cadrului cultului şi rămasă integrată liturghiei; un imn declamat şi căntat în biserică, compus – atât ca text cât şi ca melodie – de un *melod.* Reprezentantul acestui gen, considerat cel mai mare poet al Bizanţului, a fost Roman Melodul (cca. 490-cca 555). Cuviosul Roman Melodul s-a născut în Emesa Siriei, din părinţi necunoscuţi. Această incertitudine asupra identităţii parinţilor săi a dat naştere la mai multe ipoteze, potrivit cărora Roman ar fi fost fie iudeu, fie sirian, fie grec. A fost botezat încă de tânăr şi s-a remarcat printr-o mare dragoste pentru Biserică. Ulterior, s-a mutat de la Emesa la Beirut (capitala de acum a Libanului), unde a fost hirotonit ca diacon la biserica Învierii.

Pe vremea împăratului Anastasie I (491–518), tânărul diacon a venit la Constantinopol, unde s-a stabilit la Mănăstirea Născătoarei de Dumnezeu din cartierul Chir. El este autorul condacului Naşterii "*Fecioara astăzi, pe Cel mai*

presus de ființă naşte...".Cu acest condac al Naşterii Domnului, care a fost datat în anul 518, cuviosul Roman a început o perioadă prolifică de creație. În total, el a scris mai mult de o mie de condace. Termenul de condac a intrat în folosință abia în secolul IX, acest cuvânt provenind de la *kontos*, bastonaşul de lemn pe care se înfăşura pergamentul pe care se scria în acel timp.

În termeni ştiințifici, compozițiile cuviosului Roman combină cu succes solemnitatea şi demnitatea predicii religioase cu delicatețea şi vioiciunea poeziei lirice şi dramatice. Sfântul Roman este pomenit pe 1 octombrie, în aceeaşi zi cu Acoperământul Maicii Domnului. El a compus un număr mare de de imnuri şi rugăciuni. Iată un fragment:

Ca o mioară care-şi vede mielul
târâit la moarte, Maria întristată îl urmă,
împreună cu alte femei, strigând:
„Încotro mergi, fiule? Încotro te grăbeşti?/. . . /
Să te însoțesc, fiule, ori mai degraba să te aştept?
Spune-mi un cuvânt, tu, Cuvântule:nu mă lăsa tăcerii,
Tu, care mi-ai păzit curăția,
Tu, fiule, şi Dumnezeul meu ! /. . . /
Te îndrepți fiule către o moarte nedreaptă
Şi nimeni nu se alatură durerii tale; nu te însoțeşte
Petru, care itți spunea:
„Nu m voi lepada de tine niciodata, nici chiar de-ar fi să mor”.
/. . . /Din toți, nici unul! Tu, singur între toți,
mori, singur, fiule, pentru toți cei care i-ai mântuit,
pentru toți cei pe care i-ai iubit,
Tu, fiule şi Dumnezeul meu!

Al doilea momnet, cel al amplului poem epic intitulat *Dighenis Akritas*, opera cea mai originală şi mai importantă pe care ne-a lasat-o Bizanțul; totodată o bogată, colorată şi vie sursă de amănunte asupra vieții statului şi a nobililor feudali. Este epopeea națională a Bizanțului, pentru că tema ei este lupta Imperiului cu arabii în secolele IX şi X, susținută de trupele de frontieră (*akritai*); şi pentru că inspirația poemului îşi are sursa pe de o parte în sentimentul popular, pe de altă parte în sentimentul creştin, coordonata fundamentală a spiritului culturii bizantine. Eroul poemului, Dighenis, este probabil un ofițer bizantin din thema Anatolicelor care a căzut în 788 într-o luptă împotriva arabilor. Amintirea lui a fost glorificată într-un număr mare de căntece populare. El a devenit unul dintre eroii favoriți ai armatelor bizantine.

Istorici latini

Existența lui Iordanes este învăluită în mister, singura dată asupra căreia istoricii au căzut de acord fiind terminarea *Geticii* către 551, datorită faptului că ultimul eveniment pe care îl prezintă este naşterea unui fiu din căsătoria dintre Matasuntha, nepoata lui Teodoric, şi Germanus, vărul lui Justinian, care a avut loc în acel an. Ceea ce se ştie cu certitudine despre viața lui Iordanes este conținut în cele câteva rânduri inserate despre sine în opera sa. Născut dintr-o mamă alană şi un tată

got, posibil către 480, se presupune că a trăit în Moesia sau Tracia. Potrivit informațiilor pe care le dă chiar el: bunicul său -Paria, a servit un alan, tatăl său se numea Alanoviiamuth, iar el însuşi a fost secretarul generalului barbar Gunthigis-Basa. De-a lungul timpului s-a vehiculat însă şi ipoteza care îl identifică pe autorul *Geticii cu* episcopul de Crotona, care l-a întovărăşit pe papa Vigilius în exilul său la Constantinopol şi în Chalcedon. Această idee se bazează pe faptul că lucrarea *Romana* este dedicată unui personaj cu numele Vigilius: "nobilissime frater Vigilius", iar o parte a tradiției manuscrise îl numeşte pe autorul lucrării *Iordanes episcopus* .

Ceea ce ştim cu siguranță este că Iordanes a fost un barbar romanizat, trăitor pe la mijlocul secolului al VI-lea şi autor de istorii în care încearcă să concilieze goții şi romanii spre profitul ambelor neamuri. Ne-a lăsat două lucrări cunoscute sub numele de "*Romana*" şi "*Getica*". Pentru prima lucrare a folosit informații din istorici mai vechi, iar pentru a doua, o operă a lui Cassiodor, azi pierdută. Opera sa prezintă o mare importanță mai ales pentru acele părți unde nu s-au păstrat izvoarele mai vechi pe care le-a folosit. "*Getica*" se vrea a fi o istorie a goților, pe care îi confundă însă cu geții.

Grigore din Tours, pe numele său întreg Georgius Florentius Gregorius, s-a născut pe la 538-539 la Clermont, în Auvergne, dintr-o veche familie senatorială galo-romană. De tânăr se orientează spre cariera bisericească. Din familia sa sunt menționați episcopi de Longres, Lyon, Clermont, între care şi sfântul Nicetius de Lyon, unchiul său matern, care se ocupă de educația sa după moartea tatălui. De asemenea, un alt unchi al său este Gallus, episcop de Clermont, iar în 573, când devine episcop de Tours, succede în scaun vărului său matern Euphronius. Moare în 594, după o existență care l-a pus în contact cu personaje de prim rang ale regatelor france. Cea mai cunoscută lucrare este "Istoria francilor" în 10 cărți în care prezintă pe scurt o istorie a lumii de la creație şi pe larg evenimente petrecute de la încreştinarea francilor până în anul 591.

Isidor din Sevilla, născut în 560 la Cartagna, aparține şi el unei familii senatoriale, hispano-romane de această dată. Tatăl său Severianus a avut patru copii, din care Isidor e ultimul născut (după Leandru, Fulgentius şi Florentina). O scrisoare a lui Leandru pare să sugereze că tatăl lor s-ar fi refugiat la Sevilla în condițiile ocupării oraşului lor de către bizantini şi că mama lor ar fi fost ariană, convertită apoi la dreapta credință. După dispariția tatălui, Isidor este crescut de fratele său Leandru ajunge episcop de Sevilla din 576, se îngrijeşte de instrucția lui şi căruia îi şi urmează în scaunul episcopal, în 600. Moare în 636, după ce a prezidat, în 633, un Conciliu de la Toledo.

Isidor era interesat de foarte multe domenii (ştiințele naturii, gramatică, istorie, teologie) şi a încercat să transmită vremurilor viitoare întreaga cunoaştere a antichității. În domeniul ştiințelor naturii, lucrarea lui principală, „Etymologiae", redactată în latină, este un gen de enciclopedie care cuprindea întreaga cunoaştere profană şi religioasă a timpului. Cea mai cunoscută lucrare rămâne „De viris illustribus" care conține material biografic şi hagiografic despre scriitorii africani şi hispanici din secolele VI-VII.

El s-a remarcat şi ca teolog, influențând prin opera sa dogmatică şi morală întregul Ev Mediu apusean. Lucrarea sa teologică principală, concepută ca manual de

teologie morală, „Sententiarum libri tres”, se ocupă de învățătura Bisericii despre conduita creştină şi etică şi despre organizarea bisericească.

Apoi, amintim: “O istorie a regilor goți, vandali şi suevi”, o “Cronică universală”, “Despre credința bisericii, contra iudeilor”(se ştie că el a fost un antisemit înverşunat), un tratat despre Sfânta Treime (în care vorbeşte şi despre cele două firi în persoana lul Hristos, despre Rai, îngeri şi om), “Despre natura lucrurilor”- un tratat astronomic şi istoria naturii, “Întrebări din Vechiul Testament”, etc.

Despre Beda Venerabilul cunoaştem în principal datele pe care el însuşi a dorit să le lase posterității, dar şi elemente transmise de discipolii săi, care au lăsat descrieri impresionante ale ultimei perioade a vieții sale. Născut pe la 672-673, este încredințat în 680 spre instruire abatelui Benedict al mănăstirii Sf. Petru de la Wearmouth. Când în 682 este întemeiată mănăstirea soră Sf. Pavel la Yarrow, micul Beda este dat în grija abatelui acesteia, Ceolfrid. În 692 este făcut diacon, iar în 703 devine preot, mult mai repede decât era obişnuit în epocă. Mănăstirea sa, în plină reînnoire culturală datorită numeroaselor manuscrise aduse de abatele Benedict de pe continent, în urma repetatelor sale călătorii la Roma, îi oferă un cadru propice vieții de studiu şi de meditație pe care şi-a dorit-o. De aceea a părăsit-o foarte rar, în 720 pentru a se documenta la Lindisfarne în vederea scrierii unei vieți a Sf. Cuthbert, şi în 733 când face o scurtă călătorie la York, ocazie cu care ține o serie de lecții elevilor şcolii catedrale. Moare la 25 mai 735.

Scrierile lui Beda se împart în ştiințifice, istorice şi teologice. Cele ştiințifice includ tratate de gramatică (scrise pentru elevii săi), o scriere despre fenomenele naturale (*De rerum natura*), şi două despre cronologie (*De temporibus* şi *De temporum ratione*). Beda a recalculat vârsta Pământului şi a inițiat practica de a împărți istoria după Hristos, în "înainte de Hristos" (î.Hr.) şi "după Hristos" (d.Hr. sau A.D., *anno Domini*). Interesant este faptul că Beda a scris despre Pământ că este rotund “ca o minge”, în contrast cu ”rotund ca un scut”.

Cea mai importantă şi cea mai cunoscută operă a sa este “Istoria bisericească a poporului englez”, care prezintă în cinci cărți (circa 400 de pagini) istoria Angliei, bisericească şi politică, din timpul lui Cezar până la data scrierii ei (731). Primele douăzeci şi unu de capitole, care tratează perioada de dinaintea misiunii Sfântului Augustin de Canterbury, este compilată după scriitori anteriori lui, cum ar fi: Orosius, Gildas, Prosper din Aquitaine, scrisorile Papei Grigorie cel Mare şi alții, împreună cu adăugiri de legende şi tradiții.

În redarea evenimntelor de după 596 foloseşte izvoare documentare şi mărturii orale, pe care le include dar nu fără considerații critice legate de valoarea lor. El este considerat creatorul notelor de subsol. Datorită inovațiilor sale cum sunt notițele de subsol, el a fost acuzat de erezie în fața episcopului Wilfred. Acuzația reală era de fapt despre calculul greşit al vârstei Pământului. Cronologia lui era contrară calculului din vremea sa. S-a legat de notele de subsol pentru că Beda a citat o altă sursă într-o notă, în loc să-şi scrie opinia proprie, ceea ce a dus la o înțelegere greşită din partea celorlalți referitor la acea sursă citată.

Beda era expert în literatură patristică, şi cita din Pliniu cel Tânăr, Virgil, Lucrețiu, Ovidiu, Horațiu, şi alți scriitori clasici, dar cu unele reticențe. Ştia latină, greacă şi puțină ebraică.

El utiliza metoda alegorică de interpretare, şi era, după standardele moderne, credul când era vorba de minuni. Comentariile Venerabilului Beda la Sfânta Scriptură datorează mult altor scrieri patristice, adesea el însuşi inserând citate lungi din Părinți Latini. În plus față de cele "Două cărți cu omilii" la pericopele evanghelice corespunzătoare anului liturgic, de la el ne-au mai rămas opere cuprinzând comentarii verset cu verset la cele 21 de Epistole consemnate în Biblie şi Explicarea Apocalipsei. Comentariile sale la Epistolele Sfântului Pavel sunt cuprinse în lucrarea *Miscellanea Biblica* ("Colecția Biblică"). De asemenea, a compilat într-un singur volum comentariile Fericitului Augustin la Epistolele Sfântului Pavel, care urmează dispunerea din actualul canon biblic. Interpretările sale alegorice la VT au supraviețuit în două lucrări: "În templu" şi "În tabernacul".

Paul Diaconul oferă în *Historia Langobardorum* date despre familia sa mergând până la a patra generație, dovadă a prețuirii pe care o arăta originii sale. Este mândru de faptul că stră-străbunicul său s-a numărat printre longobarzii porniți din Pannonia spre Italia. Străbunicul său, Leupichis, a fost luat în captivitate de avari şi a reuşit în mod miraculos să scape şi să revină acasă. Ceilalți membri ai familiei sale poartă nume germanice, pe câtă vreme al său este roman dar mai ales creştin, indiciu probabil al menirii sale încă de la naştere unei vieți eclesiastice. Epitaful său sugerează apartenența familiei sale la aristocrația longobardă. Numele bunicului este Arichis, al tatălui Wormfrid, al mamei Teodolinda, iar fratele răzvrătit împotriva cuceritorilor franci poartă acelaşi nume ca bunicul - Arichis,. S-a născut la Friuli, la o dată care nu a fost fixată cu precizie, cândva între 720-730. Format din punct de vedere intelectual la curtea din Pavia a regelui Ratchis, activează o vreme în ducatul de Benevent, pentru a o instrui pe Adalperga, fiica regelui Desideriu şi soția ducelui Arichis, apoi devine călugăr la Monte Cassino. Exilul fratelui său Arichis, participant la o conjurație împotriva cuceritorilor ca şi confiscarea bunurilor prin care familia sa a ajuns într-o situație materială precară, l-au determinat să meargă la curtea lui Carol cel Mare pentru a-şi apăra fratele. Introdus de Alcuin în anturajul curții regale, între 781-785 îl găsim deci la Aachen, contribuind alături de alți învățați ai vremii la promovarea mişcării intelectuale consacrată sub numele de Renaşterea carolingiană. Se întoarce apoi la Monte Cassino, unde îşi sfârşeşte zilele în jurul anului 790.

Cea mai însemnată lucrare este "Istoria longobarzilor" –în şase cărți, scrisă între 787 şi 796 în măstirea Monte Cassino. Lucrarea prezintă povestea lombarzilor de la legendara lor apariție în nordul țărilor Scandinave şi migrațiile lor până la anul 744. O altă lucrarea este "Istoria romana" scrisă între anii 766-771. Pornind de la lucrarea lui Eutropius (un istoric roman din veacul al IV-lea, care a scris în jurul anului 376 compendiul *Breviarium ab urbe condita* în 10 cărți, în care tratează istoria Romei de la începuturile ei până la împăratul Valens (364-378), valoros mai ales pentru studierea evenimentelor petrecute în Dacia în secolele II şi III. Eutropius susține în mod neîntemeiat că, la data colonizării romane a Daciei, aceasta fusese secătuită de bărbați şi că, odată cu trupele romane a fost retrasă din Dacia şi populația țării), Paul mai scrie 6 cărți în care prezintă evenimentele bisericeşti până la Sinodul V ecumenic. A scris, apoi, o "Istorie a episcopilor de Metz" numeroase scrisori, poezii etc. Lui I se atribuie lucrarea adresată împăratului Carol cel Mare "Despre înțelesul cuvintelor", o "Viață" a papei Grigorie cel Mare şi una a "Mariei Egipteanca".

Acestea sunt în mare informaţiile disponibile şi pe cât posibil sigure despre originea şi familia istoricilor latini supuşi analizei. Faptul că unii sunt de origine romană, iar alţii aparţin neamurilor barbare nu are prea mare importanţă, atâta vreme cât în epoca în care au trăit distincţia etnică nu era esenţială (ceea ce conta era aspectul cultural, şi în primul rând cel religios). Deosebirea fundamentală era realizată pe baza confesiunii religioase, care împărţea lumea în creştini şi păgâni, şi trasa o linie de fractură în interiorul creştinătăţii, la rândul ei împărţită între dreptcredincioşi şi eretici, dintre aceştia cei mai importanţi fiind arienii, monofiziţii şi iconoclaştii.

Din acest punct de vedere, toţi cei cinci istorici latini se află pe picior de egalitate, fiind dreptcredincioşi mai mult sau mai puţin militanţi, ba mai mult, aparţin clerului. Singura nuanţă care trebuie introdusă îl priveşte pe Iordanes, despre care, în cazul în care nu e identic cu episcopul de Crotona, nu se poate afirma cu certitudine că ar fi fost cleric.

O altă distincţie importantă în epocă alături de cea religioasă este cea socială, şi aici se impun câteva observaţii. Autorii de origine latină, Grigore şi Isidor, fac parte din vechi familii aristocratice romane, care le-au asigurat standardul de instrucţie necesar, dar mai ales posibilitatea unor cariere prestigioase. Cum odată cu erodarea structurilor administrative ale Imperiului, funcţiile laice au dispărut sau au căzut în desuetudine, urmare şi a treptatei decăderi a sistemului clasic (păgân) de instrucţie care oferea pregătirea pentru acestea, reprezentanţii vechii aristocraţii senatoriale romane s-au refugiat într-un *cursus honorum* eclesiastic, devenind episcopi ca punct maxim al ascensiunii sociale care le era posibilă. Pe de altă parte trebuie subliniat că în aceste secole de tranziţie rolul episcopilor avea o coloratură socială şi comunitară foarte accentuată, în numeroase cazuri ei fiind şefii structurilor de putere constituite în oraşe. Din această perspectivă, Grigore şi Isidor au roluri politice prin însăşi natura funcţiilor lor eclesiastice, fapt care se reflectă în operele pe care le-au scris.

Despre poziţia socială a celor trei autori proveniţi din rândul barbarilor se pot face unele presupuneri, fără a ne afla pe un teren cu adevărat ferm. Ştim că Iordanes, înainte de problematica sa "conversiune", fusese secretar al unui general barbar, funcţie pe care şi tatăl său o îndeplinise. Să însemne aceasta apartenenţa familiei sale la aristocraţia barbară? Greu de spus, dar nu imposibil, mai ales că instrucţia, aşa redusă cum Iordanes o considera pe a sa, presupunea un anume nivel social care să o facă realizabilă.

Beda intră în mănăstire de la 7 ani, şi nu spune nimic despre familia sa naturală, de vreme ce adevărata sa familie este reprezentată de fraţii în mijlocul cărora îşi desfăşoară întreaga existenţă. Ţinând seama de faptul că recrutarea călugărilor era în perioada respectivă aristocratică, într-o proporţie semnificativă, chiar dacă nu exclusivă, se poate presupune o origine socială relativ înaltă pentru Beda. Trebuie subliniat însă încă o dată că el este un caz special, având un curs al vieţii determinat nu de ascendenţa sa socială ci de formaţia monahală primită încă din copilărie şi de talentul de dascăl şi scriitor care l-a impus atenţiei contemporanilor săi şi i-a asigurat un prestigiu de origine pur intelectuală.

Epitaful lui Paul Diaconul pare să sugereze apartenența sa la o destul de importantă familie aristocratică longobardă. În acelaşi sens pledează interesul pe care l-a arătat reconstituirii genealogiei familiei sale, prezența sa timpurie la curtea regală din Pavia, unde-şi face studii cu grămăticul Florianus, preceptorul său, ca şi faptul că este ales să o însoțească la Benevent pe prințesa Adalperga.

Măsura în care originea socială a influențat modul de raportare la scrierea istoriei în general şi concepția politică în special variază de la autor la autor. Este evident că fiecare este preocupat mai ales de situația elitelor, dar aceasta este o trăsătură generală a istoriografiei epocii, căreia nu i se poate pretinde un spirit prea democratic. Grigore din Tours, de exemplu, este mai atent la calitatea familiei din care provin personajele sale decât la originea lor etnică, singurii galo-romani pe care *Decem libri historiarum* îi pomeneşte fiind membri ai aristocrației senatoriale. Paul face loc în *Historia* sa, alături de regi, numeroşilor duci şi altor înalte personaje ale societății longobarde, fapt de altfel explicabil în condițiile menținerii îndelungate a unei fărâmițări politice prin care se impun pe scena istoriei o multitudine de actori. De altfel, a fost observată orientarea pro-beneventină a istoriei scrise de el, aceasta în contextul în care ducatul reprezenta autonomia longobardă după cucerire, dar poate şi datorită relațiilor personale pe care am văzut că le-a întreținut cu membrii familiei ducale.

Pe Isidor par să-l intereseze numai regii, şi condamnă cu aceeaşi fermitate tarele morale ale unui uzurpator, ca şi originea sa obscură. Iordanes are într-un anumit sens o poziție mai "democratică", deoarece, în afară de exaltarea dinastiei Amalilor, a consacrat mult spațiu poporului got. O analiză atentă a discursului său relevă însă că e vorba de fapt de "popor" în sensul de armată în marş prin Europa şi Asia, adică de acea elită războinică prin care s-a construit gloria goților. Şi pe Beda îl interesează elitele, dar nu doar cele politice. Bineînțeles, regii şi aristocrații ocupă locul semnificativ în istoria sa eclesiastică, dar sunt puternic concurați de sfinți, martiri, abați şi călugări, cei ce desăvârşesc de fapt mântuirea poporului anglilor şi saxonilor, în cele din urmă singurul lucru care contează cu adevărat pentru cărturarul insular. Totuşi, trebuie remarcat că şi între aceştia, numărul personajelor de sorginte aristocratică este mare, elita părând să fie cea mai potrivită sursă a sfințeniei.

XI. Pictura bizantină

1. Pictura murală-pictura profană

Creştinismul care se năştea îşi datora originilor sale iudaice şi împotrivirii sale la păgânism, neîncrederea față de imagini, şi chiar ostilitatea, exprimate în textele unor ierarhi din secolul al II-lea, cum ar fi Clement din Alexandria, Irineu din Lugdunum sau Justin din Neapolis. însă supremația artelor figurative era prea mare în civilizatia greco-romană pentru ca creştinii să i se poată sustrage.

Alături de pictura funerară din catacombe se dezvolta în biserici o pictură murală, pe care o cunoaştem prin ceea ce a mai rămas din frescele executate, în al doilea pătrar al secolului III, pe pereții baptisteriului bisericii din Dura-Europos. Este cel mai vechi exemplu cunoscut de scene inspirate aproape în întregime din Noul Testament. Ele ilustrau teologia botezului. Pe luneta peretelui de vest, Bunul Păstor, purtând un berbec pe umeri şi mânând înaintea lui o turmă de oi, se afla deasupra

unui registru în care, la stânga, Adam şi Eva, stând în picioare de o parte şi de alta a arborelui, îşi ascund goliciunea: suprapunerea acestor două scene evocă păcatul strămoşesc şi mântuirea. Pe peretele de nord, tămăduirea paraliticului simbolizează conversiunea săvârşita prin botez, pe când scena cu Hristos mergând pe apele lacului Ghenizaret în întampinarea lui Petru care se scufunda este imaginea botezului şi proclama necesitatea unei credințe nestrămutate. În registrul inferior, cele trei femei (Mironosițele), ținând fiecare în mâna dreaptă o lumânare şi pe brațul stâng un vas cu mirodenii, stau frontal în interiorul grotei sfântului Mormânt, lângă sarcofagul lui Hristos, sugerând credința în înviere ca o primă condiție a izbăvirii, botezul fiind o înviere spirituală. La sud, Samarineanca langă fântana, căreia Hristos i se dezvăluie treptat, reprezinta parabola învățăturii care duce la botez. Pe acelaşi perete, izbânda lui David asupra lui Goliat este totodată ilustrarea victoriei lui Hristos asupra morții şi prefigurarea botezului, pentru că "unsul Domnului" se ridică triumfător deasupra vanitații şi a necuratului. Studiul iconografic al acestor scene a scos la iveală că ele se deosebesc prin mai multe detalii de maniera în care au fost tratate în Occident în aceeaşi epocă sau mai tarziu.

Stilul lor este mai narativ, mai realist, s-ar zice chiar mai popular. Deoarece este greu să se creadă că această iconografie ar fi fost creată de pictorul care a lucrat la Dura, se presupune că ea ar proveni din manuscrisele Bibliei împodobite cu miniaturi. Prin desenul lor curgător şi prin libertatea mişcărilor, figurile din minuni şi din scenele de pe lunetă amintesc de siluetele desenate pe papirusurile ilustrate ale epocii. Ele contrastează cu aspectul monumental al Miroforelor (purtatoare de mir), al căror hieratism vesteşte arta bizantină şi se inspiră, după cât se pare, din spectacolul procesiunilor care se desfăşurau în cadrul bisericii. Prin acest amestec de hieratism şi de pitoresc familiar al narațiunii, frescele baptisteriului din Dura prefigurează arta bizantină.

2. Pictura murală - pictura religioasă

Grecii recurseseră, mai adesea decât se crede de obicei, la pictură pentru a decora în interior cu scene religioase zidurile edificiilor lor sacre: adevăratul Theseion, sanctuarul Dioscurilor, Erechteionul, templul lui Dyonisos Eleuthereus de la Atena, templul lui Zeus din Olimpia, tholosul din Epidaur au fost astfel împodobite, după mărturia unor texte. Pictura căpătase întâietate în epoca elenistică şi fusese din belşug folosită de lumea romană în scopuri religioase sau profane. creştinii recurseseră la ea pentru a acoperi pereții catacombelor, sau chiar ai bisericilor, cum este cazul la Dura.

După triumful religiei lor, ei au intreprins şi în acest domeniu, ca şi în arhitectură, felurite experiențe în care se reflecta bogația trecutului ai căror moştenitori erau, precum şi incertitudinile lor în privința programelor ce trebuiau aplicate. Unii socoteau că era nimerit să se continue decorarea pereților bisericilor, ca şi a pavimentelor, cu subiecte pur profane, poate cu intenția de a evoca bucuriile paradiziace. O descriere a bisericilor din Gaza (in Palestina), datorată retorului Horicius (secolul al VI-lea), ne arată că la biserica sfântul Ştefan s-a reprezentat pe pereții navelor laterale Nilul mărginit de pajişti populate cu animale. La biserica sfântul Serghie, în absidele de nord şi sud, erau figurate livezi de meri, peri, rodii printre care zburau păsări. Un decor executat în acelaşi spirit s-

a păstrat pe arhivoltele arcadelor din biserica Fecioarei Acheiropoietos de la Salonic (secolul al V-lea), unde ghirlande de flori şi ciorchini de fructe se revarsă din vase de un albastru închis pe fond de aur, pe când păsări şi şerpi se înscriu în octogoane; doar ici şi colo câte o cruce înscrisă într-un cerc ne aminteşte că ne aflam într-un edificiu creştin. Dintr-un fragment din Viața sfântului Ştefan cel Tânăr (Migne, Patrologia Graeca, vol. 100, col. 108 1113), pare să reiasă că bisericile de la Constantinopol anterioare crizei iconoclaste aveau un decor pictat cuprinzând reprezentări de arbori, păsări, animale şi chiar scene "satanice" de curse de cai, de vânătoare, de teatru şi de jocuri din hipodrom.

Însă această practică le punea unora probleme de conştiință. O scrisoare a sfântului Nil, către sfârşitul secolului al IV-lea, ne-a păstrat amintirea acestor frământări. Un înalt magistrat, eparhul Olympiodor, îi scrisese pentru a-l întreba dacă se cuvenea să se înfățişeze scene de vânătoare şi de pescuit “doar pentru plăcerea ochilor" în interiorul unei biserici pe care o ctitorise. Nil îi răspunse ca ar fi un lucru “copilăresc şi neserios ". El l-a sfătuit să picteze imaginea crucii în abside şi, de o parte şi de alta a naosului, scene luate din Vechiul şi din Noul Testament “pentru că neştiutorii de carte, ce nu pot ceti Sfânta Scriptura, să învețe, privindu-le, faptele bune ale celor care l-au slujit cu credință pe Dumnezeu şi să fie îndemnați să imite această nobilă purtare care i-a făcut să prefere cerul pământului şi lucrurile nevăzute lucrurilor văzute". Aceasta a fost doctrina pe care au apărat-o cei trei mari dascali şi ierarhi ai bisericii orientale, profund pătrunşi de elenism, Vasile din Cezareea, Grigore din Nazianz şi Grigore din Nyssa: pentru ei decorul figurat din biserici trebuia să-i instruiască pe credincioşi prin ilustrarea Sfintei Scripturi.

Această doctrină a ieşit biruitoare până la urma impotriva acelora care, ca Eusebiu din Cesareea (267- 340) şi, mai tarziu, Epifanie, episcop de Salamina, în Cipru (367-440), rămăseseră credincioşi intransigenței vremurilor de început şi vedeau în reprezentarea lui Hristos, a Fecioarei, a îngerilor şi a sfinților, o supraviețuire a practicilor idolatriei şi, în acelaşi timp, o blasfemiatoare zeificare a omului. Biserica a contribuit la naşterea unui nou stil pe care desigur îl favorizaseră prefacerile intervenite în artă în secolul al III-lea, dar care, poate, nu s-ar fi cristalizat dacă s-ar fi ramas la temele decorative preluate de la păgânism.

3. Pictura monumentală

Pictura - şi indeosebi mozaicul - constituie expresia majoră a geniului artei bizantine. Dar este bine să deosebim mozaicul pavimentar, făcut în principal din cuburi de marmură şi pietre colorate, care reprezintă o supraviețuire a tehnicii elenistico-romane, de mozaicul parietal, alcătuit din cuburi de sticlă colorată prin adăugarea unor oxizi metalici sau a unor foițe de aur sau de argint. Acest nou procedeu avea să deschidă viitorul picturii bizantine.

3.1 Mozaicul

Mozaicul pavimentar

Pavimentul de mozaic a fost cunoscut în Grecia clasică, încă din secolul al V-lea înaintea erei noastre. Practicat mai cu seamă în epoca elenistică, el s-a răspândit în intreg Imperiul roman, din Asia şi din Africa până în Bretania şi pe meleagurile germanice. El a trecut chiar peste granițele imperiului, de pildă în Persia, la Bisapur,

unde au lucrat mozaicarii din Antiohia pe care Sapur I i-a adus în acest oraş atunci când l-a cucerit în 252. Bizantinii i-au rămas credincioşi până spre sfârşitul secolului al VII-lea, în ce priveşte decorarea pardoselii anumitor reşedinţe şi chiar biserici. Peristilul Marelui Palat imperial de la Constantinopol, scos la lumină la sud de moscheea sultanului Ahmet, a fost bogat împodobit cu asemenea mozaicuri, la o dată incertă pe care arheologii o situează fie în timpul domniei lui Teodosie al II-lea (408-450), fie în vremea lui Justinian al II-lea (685-695).

În interiorul unor panouri lungi, tivite cu panglici şi cu ghirlande de frunze de acant între care se înscriu măşti umane, păsări şi fructe, subiectele se suprapun în trei registre, în friza, pe fond alb. Se întâlnesc câteva teme mitologice (Belerofon luptându-se cu Himera, un alai dionisiac, nimfe şi grifoni), numeroase scene din viaţa câmpenească, episoade de vânătoare, încăierări între animale şi o cursă cu cercul în hipodrom. Aceste mozaicuri ţin de tradiţia antică nu numai prin subiectele lor, ci şi prin libertatea mişcărilor, eleganţa desenului, simţul volumelor, prospeţimea şi gingăşia coloritului, gustul pitorescului. Ele sunt învăluite într-o atmosferă poetică, de un foarte pronunţat caracter grecesc, care contrastează cu realismul rural al mozaicurilor din Africa de nord. Se poate vedea în ele o manifestare a gustului clasicizant, rămas foarte viu la Constantinopol.

Din fericire, la Antiohia s-a putut urmări evoluţia pardoselilor de mozaic de la începutul erei noastre până în secolul al VI-lea. Stilul lor este mai puţin pur decât al acelora de la Constantinopol şi coloritul mai puţin bogat. În secolul al V-lea aici s-a făcut simţită influenţa sasanidă - fără îndoială prin intermediul ţesăturilor - în iconografia scenelor de vânătoare şi în adoptarea unor motive cum ar fi animalele cu gâtul împodobit cu panglici.

Subiectele câmpeneşti cu care sunt decorate vilele marilor proprietăţi rurale se regăsesc la pavimentele bisericilor, mai ales în Palestina, unde sunt menite să evoce Pământul, moşia lui Dumnezeu, şi uneori înşiruirea lunilor şi a anotimpurilor, simbol al ordinii lumii. Caracterul idilic al acestor reprezentări derivă din tradiţia alexandrina.

3.2 Originile mozaicului parietal

Pentru pictura murală bizantinii dispuneau de două tehnici: mozaicul din bucăţi de sticlă colorată şi fresca. Primul pare să fi fost inventat la Roma către mijlocul secolului I î.Hr. pentru decorarea pereţilor grotelor artificiale consacrate Muzelor (de unde şi numele său) sau Nimfelor. El avea drept scop să accentueze prin propria sa sclipire efectele irizării apei. Astfel, curând a început să fie utilizat, încă de prin secolul I d.Hr., la fântâni şi pe bolţile sălilor termelor.

Farmecul exercitat de scânteierea lui a făcut să fie folosit şi în mausolee şi în edificiile religioase unde se adunau credincioşii: mozaicul a fost întrebuinţat în acele *mithraea* şi în bazilica închinată cultului lupercal (sfârşitul secolului al III-lea), descoperită la Roma în 1613. El se adapta perfect la suprafeţele concave ale bolţilor şi ale cupolelor. Creştinii au recurs la el spre a-şi împodobi mormintele, încă înaintea epocii lui Constantin. Mausoleul familiei Iulia de la Vatican ne-a păstrat un "incunabul " al mozaicului creştin, din jurul anului 250: pe lunete se pot vedea

povestea lui Iona, Pescuitorul de suflete şi Bunul păstor, iar pe boltă, Hristos-Helios. Dar numai Biserica biruitoare a oferit acestei tehnici toți sorții de izbândă.

3.3 Estetica mozaicului bizantin

Cuburile de sticlă colorată, absorbind şi reflectând lumina, făceau să scânteieze culorile cu o strălucire pe care nu o aveau pietrele opace ale mozaicului pavimentar. Bisericile deveneau - nu aşa cum s-a spus - domeniul nopții şi al obscurității, ci al luminii divine pe care sfântul Pavel şi Plotin o celebraseră după Platon şi Psalmist. Somptuozitatea materiei şi a coloritului generau simțământul măreției supraomeneşti. Prin efectele sale de fulgerări somptuoase de lumină şi în acelaşi timp prin simplificarea desenului pe care o implica, mozaicul era materia adecvată dezvoltării stilului de care avea nevoie înflorirea religiei creştine într-o societate imperială. Mozaicul exclude în principiu degradeurile şi clar-obscurul, deoarece fiecare cubuleț formează un ton local încastrat în suportul de mortar şi nu se poate contopi cu cel de alături. Dimpotrivă, el favorizează reprezentarea figurilor cu două dimensiuni, într-un spațiu fără adâncime. Mozaicurile renascentiste din San Marco de la Veneția şi din San Pietro de la Roma arată cum această tehnică îşi pierde orice forță expresivă când încalcă exigențele care îi sunt proprii spre a încerca să rivalizeze cu pictura executată cu pensula.

Mozaicul răspundea deci cerințelor unei arte care avea misiunea de a evoca esențele spirituale prin mijlocirea unor reprezentări figurative şi care, pentru aceasta, trebuia să obțină forme purificate de tot ceea ce ar fi putut aminti îndeaproape materia carnală şi pământeană. Într-adevar, arta creştină țintea spre cu totul alte scopuri decât arta păgână. Fără îndoială aceasta din urmă fusese mai profund religioasă în inspirația sa decât s-a spus uneori. Scopul său principal nu a fost, în operele majore, să placă pur şi simplu spectatorului, ci să aducă prinos zeilor şi, în acelaşi timp, măreției cetății. Cu toate acestea, în civilizația Greciei clasice, în care oamenii şi-i închipuiau pe zei asemenea lor şi în care rațiunea se străduise să pătrundă tainele structurii lumii, arta se consacrase studiului datelor vieții lor reale spre a le ridica la suprema treaptă de frumusețe armonioasă sau de pitoresc atrăgător. Arta elenistică şi arta romană, mergând pe acest făgaş, excelaseră în redarea aparențelor şi a iluziei spațiale.

Totuşi, în secolul al III-lea e.n., criza profundă prin care a trecut Imperiul şi presiunea păturilor populare şi rurale au avut drept consecință nu numai o decădere a meşteşugului, dar şi mai mult încă o schimbare în estetica ce a adus după sine o reacție împotriva excesului perfecțiunii formale şi reci atins în epoca Antoninilor: o mişcare asemănătoare a ridicat întregul secol XX împotriva academismului secolului al XIX-lea. Filozoful Plotin, care a tălmăcit atât de bine frământările epocii sale, arată că "ochiului trupesc" ar trebui să-i fie substituit "ochiul lăuntric", şi că "viziunea intelectuala", depăşind nu numai datele simțurilor, ci şi gândirea discursivă rațională, îngăduia, prin entuziasm şi uitare de sine, să se atingă extazul ce permitea contemplarea inefabilă şi indescriptibilă a Ființei.

Creştinismul a venit să aline aceste nelinişti şi să dea o hrană acestor aspirații către misticism şi ascetism. Pe când anticii au avut tendința de a intelectualiza şi au urmărit "să placă", bizantinii au tins către spiritualitate şi către emoție. Ei au prefăcut în stil elemente - ca frontalitatea sau imobilitatea - care fuseseră, nu o dată, efectul stângăciei în artele populare sau provinciale. Prin ruptura cu "academismul" şi

iluzionismul antic şi prin izbânda viziunii interioare, arta lor vesteşte arta timpului nostru, dar cu această profundă deosebire că în loc să lase creatorului cea mai deplină libertate, ea îi pretindea un anumit conformism faţă de prototipuri şi socotea o necesitate fundamentală comuniunea între artist şi public.

În sfârşit, renunţând sub imperiul exigenţelor tehnicii sale proprii la perspectiva frescelor elenistice şi romane care "spărgea" peretele, mozaicul bizantin a creat o pictură cu adevărat monumentală care se integra spaţiului edificiilor pe care le împodobea şi care respecta liniile arhitecturii. Credinciosul care pătrundea în biserică se pomenea în miezul unui mediu omogen, unde fondul luminos de aur al mozaicurilor potenţa simţământul de dilatare şi dematerializare.

Numai o parte din mozaicurile din epoca paleocreştină a ajuns până la noi. Cele din bisericile de la Alexandria, de la Antiohia, din Palestina şi chiar de la Constantinopol, executate înainte de Sfânta Sofia ridicată de Justinian, au dispărut odată cu monumentele pe care le decorau. Salonic, Ravenna şi Roma sunt singurele oraşe în care s-au păstrat unele mozaicuri aparţinind mai multor secole. Oricât de mare ar fi fost favoarea de care se bucura, mozaicul era costisitor şi presupunea participarea unor artişti specializaţi. Bisericile în care a fost folosit au rămas o minoritate în ansamblul lumii bizantine şi, de cele mai multe ori, au fost acelea care au putut beneficia de dărnicia împăraţilor, principilor, papilor şi dregătorilor bisericii sau altor mari personaje. Iar decorul se reducea adesea la zona altarului. În sfârşit, multe dintre fragmentele care au supravieţuit sunt nesigur datate. Atunci când lipsesc datele literare sau epigrafice despre istoria monumentului şi a decoraţiei sale, este adesea anevoios să se stabilească o cronologie precisă, bazată pe criterii stilistice, persistentă anumitor formule putând să se datoreze imitării unor modele antice.

3.4 Mozaicul bizantin la Muntele Sinai

Justinian a pus să se ridice la Muntele Sinai, după moartea Teodorei în 548, o mănăstire dedicată pe atunci Născătoarei lui Dumnezeu, înainte de a fi reconsacrată în secolul al XII-lea Sfintei Ecaterina, şi care trebuia să fie un bastion al ortodoxiei înfipt în pământul ereziei monofizite. În conca absidei tema obişnuită a lui Hristos în slavă sau a Fecioarei a fost înlocuită cu Schimbarea la Faţă, subiect care se potrivea Sinaiului, unde el fusese prefigurat de cele două teofanii cu care Dumnezeu l-a răsplătit pe Moise. Lucrările de curaţire, efectuate între 1958 şi 1963 de o echipă condusa de K. Weitzmann, au dat la iveală un mozaic cu nuanţe de o prospeţime, o gingăşie şi o intensitate care ne îndeamnă să vedem în el opera unui atelier din Constantinopol. În acelaşi timp, el atinge un grad de abstractizare care îl înrudeşte cu cele din biserica San Michele in Africisco de la Ravenna.

Într-o aureolă ovală (mandorla), Hristos, de tip oriental, cu barbă şi păr negru, apare în veşminte de culoare argintie, cu falduri trandafirii şi albaştrii, cu o bandă lată de aur, în diferite nuanţe, pe poalele mantiei. Este într-adevăr acel Hristos a cărui faţă "a strălucit ca soarele, iar veşmintele lui s-au făcut albe ca lumina" despre care ne vorbeşte Evanghelia (Matei, XVII, 2). De o parte şi de alta a lui Iisus se înalţă, la stânga Sa, Moise, şi la dreapta Sa, Ilie, simbolizând Legea şi Proorocii. Spaima celor trei apostoli a fost redată cu un simţ foarte viu al expresiei, care nu se teme de atitudinile forţate. Sobrietatea desenului scoate în evidenţă vigoarea monumentală a

figurilor. Muntele Tabor nu este reprezentat în partea de jos, în locul pajiştilor idilice obişnuite la Ravenna, solul este alcătuit din patru fâsii: negru, albastru, verde-inchis şi verde-deschis, fără nici o floare.

Pe intradosul arcului de triumf, ca şi la Ravenna, de o parte şi de alta a hrismei se înşiruie medalioane cuprinzând busturile celor doisprezece apostoli: Pavel, Tadeu şi Matei îi înlocuiesc pe cei trei apostoli din Schimbarea la Faţă. La limita inferioară a concăi, alte medalioane, simbolizând legătura dintre Vechiul şi Noul Testament, încadrează capetele a cincisprezece prooroci de o parte şi de alta a portretului lui David, strămoş al lui Hristos şi model al împăraţilor creştini. La extremităţile acestei frize au fost înfăţişaţi, la dreapta, egumenul Longhin, în vremea căruia a fost executat acest decor şi, la stânga, diaconul său, Ioan. În colţuri doi îngeri în zbor, cu aripi de păun, poartă un glob cu o cruce, de o parte şi de alta a unui medalion în care este redat Mielul. Ceva mai jos, bustul Fecioarei, la sud, şi acela al lui Ioan Botezătorul, la nord, se înscriu în medalioane: se poate vedea aici una dintre cele mai vechi reprezentări ale temei Deisis sau Intercesiunea Mariei şi a Prodromului pe lângă Hristos în favoarea celor păcătoşi. În partea de sus a peretelui au fost reprezentate cele două episoade din Vechiul Testament care s-au desfăşurat pe munţii Horeb şi Sinai: la stânga Moise, în faţa rugului care arde şi, la dreapta, primind Tablele Legii.

În opoziţie cu aceste mozaicuri, al căror stil pare să fie de origine constantinopolitană, pe faţa apuseană a pilaştrilor ce suportă arcul de triumf al absidei sunt două panouri executate în tehnica *encausticii* de un meşter din partea locului, palestinian, desigur mai obişnuit cu zugrăvirea icoanelor decât cu pictura murală, deoarece pare că a întâmpinat unele greutăţi în a transpune chipurile omeneşti la o asemenea scară: la nord se află jertfa lui Avraam şi, corespunzător, la sud, aceea a lui Iefta, silit să-şi sacrifice fiica drept urmare a legământului făcut înaintea victoriei sale asupra amoniţilor. Aceste două scene erau socotite drept prefigurări ale jertfei lui Hristos.

3.5 Mozaicul bizantin în Palestina şi Siria

Mozaicul bizantin a supravieţuit în Palestina şi în Siria sub califii Omeiazi. La Betleem, în bazilica Naşterii (a cărei absidă de sud din transept, orientată spre Mecca, creştinii au fost nevoiţi să o cedeze musulmanilor în 638) s-au reprezentat la sfârşitul secolului al VII-lea, pe cei doi pereţi ai navei centrale, la sud, primele şase sinoade ecumenice, de la cel din Niceea (325) până la al treilea conciliu din Constantinopol (680-681), şi la nord şase concilii provinciale din secolele III-IV. Poate comunitatea creştină primise în acest scop unele fonduri din partea împăratului, cu prilejul conciliului din 680. Seria de la sud a fost refăcută în secolul al Xll-lea, în timpul Cruciadelor, pentru a introduce şi al doilea conciliu din Niceea (787), dar se pare că executanţii au rămas destul de credincioşi modelelor din primul stadiu.

Pe pământul Islamului, unde era interzisă reprezentarea făpturilor însufleţite în locurile de cult, şi unde, în plus, reprezentarea împăraţilor ar fi putut părea drept un semn de supunere faţă de Constantinopol, întrucât, după tradiţie, împăraţii bizantini erau prezentaţi prezidând sfintele adunări ecumenice, pe care ei le convocaseră, creştinii au renunţat să înfăţişeze conciliile sub forma unor scene cu personaje, aşa cum, după mărturia unor texte, se obişnuia la Constantinopol, şi le-au evocat cu ajutorul unor

arhitecturi imitate după cele ale bisericilor. La sud, fiecare conciliu ecumenic este simbolizat prin două arcuri care domina altare şi în care se înscriu texte greceşti cu numele sinodului şi un rezumat al canoanelor sale. La nord, subiectele sunt tratate cu mai mare amploare: aici s-au reprezentat în secțiune altare de biserici acoperite de cupole. Spațiul cuprins între eonca absidei şi altar, în fiecare arcadă mediană, este acoperit cu un text grec de acelaşi fel ca şi la sud. În controversa lor doctrinară cu musulmanii, care îi învinuiau ca nu practică un adevărat monoteism, creştinii de la Betleem proclamau astfel în mod public punctele principale ale Crezului lor hristologic pe însuşi locul Naşterii. În intervalele dintre aceste compartimente cu arhitecturi, candelabre făcute din etajări de vase şi tufe de acant încadrează vaste motive vegetale, alcătuite şi ele dintr-o suprapunere de havuzuri peste care se întind frunze mari. Acest decor de origine antică ne aminteşte, cu mai puțină amploare fastuoasă şi mai redusă suplețe elegantă în desen, de mozaicurile din biserica Sfântului Gheorghe de la Salonic şi cele din baptisteriul catedralei de la Ravenna.

Poate că echipa de mozaicari care a executat lucrările din biserica Naşterii a fost chemată să decoreze cu împletituri de acant şi viță-de-vie, de arbori şi plante, reale sau imaginare, amestecate cu vase şi cornuri ale abundenței, octogonul Cupolei de pe Stânca, ridicată de Abd el-Melik în 691. Nu găsim aici nici o făptură însuflețită. Pentru a răspunde creştinilor, inscripțiile nu numai că proclamă punctele doctrinei mahomedane, dar denunță şi erorile celorlalte religii, mai cu seamă în privința credințelor relative la Treime. Coroane bizantine şi altele sasanide, cu o pereche de aripi având deasupra semiluna, aminteau victoriile arabe asupra celor două imperii. După istoricii arabi, împăratul bizantin Iustinian al II-lea ar fi trimis califului El-Ualid (705-715), urmaşul lui Abd el-Melik, nişte mozaicari pentru moscheea de la Medina. Aceştia, sau nişte compatrioți de-ai lor au executat probabil mozaicurile Marii Moschei din Damasc pentru care -ne spune geograful el-Maqdisi - califul primise de la Constantinopol materialele şi cuburile.

Construcțiile decorative, peisajele cu copaci şi râuri care, după mărturia unor autori arabi, trebuiau să evoce "toate țările cunoscute" au păstrat cel mai adesea aspectul picturilor romane, dar nu mai sunt populate de nici o prezență umană sau animală şi ceea ce se remarcă la ele este dragostea de natură, foarte vie în poezia araba.

3.5 Mozaicul bizantin în Roma

Zidirea unor biserici somptuoase de către Constantin şi urmaşii săi, sau de către papi, a favorizat existența unor ateliere de mozaicari chiar la Roma. În absida marilor sanctuare, de pildă la San Pietro şi la San Paolo fuori le mura (din afara zidurilor), Hristos a fost reprezentat tronând între fruntaşii apostolilor, după modelul imaginilor care, în palate sau în bazilici, îl arătau pe împărat între dregătorii de la curte. Astfel s-a creat o tradiție iconografică față de care au rămas credincioase, în ansamblu, bisericile ulterioare de la Roma. Mozaicurile pastrate la Santa Constanza (a doua jumătate a secolului al IV-lea) şi la Santa Pudenziana (începutul secolului al V-lea) sunt întru totul romane prin demnitatea lor senină şi gustul pe care îl exprimă pentru notațiile pitoreşti. Dar Roma se aratase totdeauna foarte sensibilă față de ceea

ce se realiza în provinciile răsăritene ale imperiului sau şi a continuat să rămână aşa şi după triumful creştinismului.

Cunoscuți savanți socot, de exemplu, că mozaicurile arcului de triumf şi cele din absida, astăzi dispărute, din biserica Santa Maria Maggiore, ar fi fost executate, cu prilejul reconstruirii edificiului pe vremea papei Sixtus al III-lea, sub conducerea unui mozaicar venit de la Constantinopol. S-a presupus chiar că lucrările ar fi fost intreprinse cu resursele zestrei principesei constantinopolitane Evdochia, fiica lui Teodosie al II-lea; care s-a căsătorit în 437 cu vărul ei Valentin al III-lea, fiul Gallei Placidia.

Întreg decorul arcului avea drept scop să proslavească triumful Fecioarei şi al divinului său Fiu. În mijlocul zonei superioare, între apostolii Petru şi Pavel, se desprinde un medalion cuprinzând tronul pregătit pentru a doua venire. La stânga spectatorului sunt înfățişate scenele Visului lui Iosif, în care i se arată îngerul, şi Bunavestire, în care Maria este îmbracată în tunică patricienelor, cu guler de mărgăritare şi capul încins cu o diademă de asemenea împodobită cu mărgăritare. Ea poartă aceleaşi veşminte bogate şi în dreapta, scena Intrării în biserică. În al doilea registru, la stânga, inchinarea magilor este tratată în maniera unei scene de audiență imperială: pruncul Iisus este aşezat pe un mare tron împărătesc, în fața unei gărzi de onoare formate din patru îngeri, între Maica Sa, la fel de somptuos îmbrăcată, simbol al Noii Legi, şi o femeie în veşminte întunecate, care reprezintă Vechea Lege.

În dreapta, la acelaşi nivel, Afrodisius, guvernatorul păgân al oraşului Sotis, îmbrăcat ca un rege, se închina lui Iisus. În scena Fugii în Egipt, în a treia friză, piedicile pe care le-a învins Iisus sunt înfăţişate prin Uciderea pruncilor şi audiența acordată regilor magi de către Irod, asistat de doi cărturari ai Legii. În partea de jos se văd Ierusalimul şi Betleemul deasupra a două grupuri de câte şase oi, care simbolizează apostolii. Solemnitatea foarte accentuată a scenelor de sus, a căror iconografie se inspiră din obiceiurile de la curtea imperială, şi folosirea unui colorit totodată mai intunecat şi mai puțin variat decât mai inainte, au fost considerate drept indiciile unei origini constantinopolitane. Se presupune că la Constantinopol s-a alcătuit, într-un timp relativ scurt, imagistica nouă, destinată să o preaslavească pe Născătoarea de Dumnezeu (= Theotokos), potrivit definițiilor pe care le promulgase Sinodul din Efes, 431, împotriva ereziei nestoriene. Tot de la Constantinopol se pare că provenea şi decorul absidei, distrus în secolul al XIII-lea sub Nicolae al III-lea (1277-1280), care, pe un fundal de împletituri de frunze şi flori, o înfățişa pe Fecioara tronând împreună cu Pruncul, între martiri care îi aduceau cununile lor.

Mozaicurile din partea de sus a pereților naosului, care ilustrează, la stânga, povestea lui Avraam şi a lui Iacov, la dreapta, povestea lui Moise şi a lui Iosua, par să se fi inspirat din miniaturile unui manuscris al Vechiului Testament care, prin abundența şi diversitatea compozițiilor sale figurative, se înrudea cu Iliada păstrată la Biblioteca Ambrosiană. Anumite detalii iconografice lasă să se creadă că acest manuscris ar fi putut să fie împodobit cu miniaturi tot la Constantinopol. Dar strălucirea şi subtilitatea coloritului acestor mozaicuri, vioiciunea spiritului narativ care le însuflețeşte şi caracterul de "pastorale " al multora dintre ele ne îndeamnă să recunoaştem opera unor executanți aparținând unor ateliere de la Roma.

Un nou aport de influențe bizantine s-a făcut simțit un secol mai târziu, în cursul primilor ani ai domniei lui Justinian, în mozaicurile din absida bisericii

amenajate de papa Felix al IV-lea (526 - 530) în biblioteca forumului lui Vespasian, în cinstea sfinților bizantini Cosma şi Damian, care îl vindecasera pe împărat în chip miraculos: poate ar trebui să vedem în acest monument consecința unei întelegeri între papă şi împărat, în vederea recuceririi Italiei şi a eliberării ei de sub stăpânirea goților eretici. Pe un fundal de nori, a căror redare pitorească rămâne conformă tradiției romane a mozaicurilor din biserica Santa Pudenziana, se inalță Hristos, matur. Dar chipul Său nu mai este acela al unui filozof senin, ca în operele anterioare. Acum seamană cu un neîmblânzit călugăr răsăritean. Nu îl mai vedem pe "învățătorul blând şi impunător ", ci pe "judecătorul sever şi de temut". La dreapta Lui, sfântul Pavel i-l prezintă pe sfântul Damian, urmat de papa Felix al IV-lea care ține, în calitate de ctitor, chivotul bisericii (această ultimă figură a fost refăcută sub Urban al VIII-lea, 1623 -1644). La stânga lui, sfântul Petru i-l prezintă pe sfântul Cosma, însoțit de sfântul Teodor, sfânt militar bizantin față de care papa Felix al IV-lea avea o evlavie deosebită. Aceşti sfinți, ale căror trupuri păstrează o vigoare antică, sunt tratați cu accente de asprime noi. Se simte că, pentru a-i reprezenta pe aceşti sfinți bizantini, mozaicarul s-a folosit de un model venit din răsăritul mediteranean. S-a putut spune despre acesta că este "ultimul mozaic antic de la Roma şi primul mozaic bizantin ". Scena este încadrată de doi palmieri, pe unul din ei stând aninată o pasăre fenix, simbol al învierii. Dedesubt, între două grupuri de câte şase oi, simbolizând apostolii, este înfățişat Mielul mistic. Deasupra, pe arcul de triumf, reapare Mielul, întins pe tronul pregătit pentru a doua venire, în interiorul unui medalion flancat de cele şapte sfesnice ale Apocalipsei, de patru îngeri şi de simbolurile înaripate ale celor patru evanghelişti (ultimele două au dispărut). În unghiuri s-au păstrat mâinile învăluite a patru dintre cei douăzeci şi patru de bătrâni din Apocalipsă. Desenul destul de sec al acestor figuri de pe arc i-a îndemnat adesea pe cercetători să creada ca ele ar fi fost executate abia sub papa Serghie, între 692 şi 701.

Actiunea înrâuririlor bizantine s-a făcut simțită cu deosebire atunci când Roma a fost recucerită de la ostrogoți de către Narses, în 553, şi când ea a reintrat în sânul Imperiului de la Constantinopol, de care avea să depindă, cel puțin în chip teoretic, timp de două veacuri, până în 755, când papa Ştefan al II-lea, pentru a ține piept amenințărilor regelui longobard Astulf, a obținut de la regele francilor, Pepin, recunoaşterea statului pontifical, aşezat sub puterea temporală a pontifilor. Grecii şi levantinii - slujbaşi, soldați, neguțători şi călugari – au invadat Italia recucerită de trupele lui Justinian, precum şi vechea capitală a Imperiului. Unii dintre aceştia veneau din Orientul Apropiat asiatic şi din Africa de nord, fugind de invaziile arabe. Şefii administrației bizantine s-au instalat pe Palatin. Un întreg cartier grec, care a căpătat numele de Cosmedin în amintirea unei mahalale din Constantinopol, s-a dezvoltat în jurul bisericii Sfânta Maria, construită în secolul al Vl-lea pe locul pieței imperiale de aprovizionare, în forul Boarium. Dintre cei douăzeci şi cinci de papi care au ocupat tronul pontifical între 607 şi 752, până la Zaharia, predecesor al lui Ştefan al II-lea, treisprezece au fost greci sau sirieni.

În indelungații ani de război dintre bizantini şi goți, atelierele mozaicarilor romani au fost silite să-şi înceteze activitatea şi, când s-au întors vremurile mai bune, a fost nevoie să se facă apel ori la artişti străini, ori la pictori localnici care, în acest răstimp, pierduseră secretul celor mai bune tradiții tehnice ale şcolii lor şi deveniseră

extrem de receptivi la influenţele dinafară. Dar dacă stilul a fost marcat de tendinţele care biruiau în provinciile răsăritene ale Imperiului, existenţa la Roma a unor venerabile sanctuare împodobite cu mozaicuri îndemna în schimb la menţinerea unor anumite tradiţii iconografice. Probabil că Bizanţului i se datorează lipsa de volum şi rigiditatea figurilor de sfinţi care îl încadrează pe Hristos pe arcul de triumf din biserica San Lorenzo fuori le mura, ridicată de papa Pelaghie al II-lea (579-590), după modelul bisericilor constantinopolitane, cu un nartex şi cu tribune. Totuşi, potrivit obiceiurilor romane, Hristos, cu barbă, aşezat pe sfera lumii, este înconjurat, nu de îngeri, ca la San Vitale din Ravenna, şi de sfinţii Petru şi Pavel. Primul i-l prezintă pe sfântul Laurenţiu, pe mormântul căruia fusese zidită biserica, şi pe papa Pelaghie al II-lea, care poartă chivotul bisericii. Sfântul Pavel este urmat de sfântul Ştefan, ale cărui moaşte fuseseră asezate în mormântul sfântului Laurenţiu sub domnia lui Valentinian I, şi de Ipolit, care a suferit martiriul pentru că a luat pe furiş şi a îngropat trupul sfântului Laurenţiu. Sub influenţa bizantină fundalul de nori a dispărut. În absida, distrusă de papa Honorius al III-lea în 1218, se afla fără îndoială chipul sfântului Laurenţiu.

Calităţi mult superioare se recunosc în stilul mozaicurilor din absida bisericii pe care papa Honorius I (625-638) a ridicat-o pe mormântul Sfintei Agnese, înzestrand-o tot cu un nartex şi cu tribune, după moda de la Constantinopol. În conca, în centru, se înalţă patroana bisericii, impodobită cu veşmintele bogate în care, după tradiţie, ar fi apărut alor săi la opt zile după moarte. Ea poartă costumul unei împărătesc bizantine, cu pectoralul şi dabnatica împodobite cu nestemate. Pe braţul său drept este înfăşurat valul alb al fecioarelor. Instrumentele cu care a fost martirizată nu se văd prea desluşit în fotografii: la picioarele ei o spadă şi, de o parte şi de alta, jos, câte o flacară. Deasupra capului ei, mâna lui Dumnezeu ţinând o cunună iese dintr-un cer spuzit de stele şi străbătut de nori albi şi roşii. La dreapta ei, papa Honorius îi oferă bazilica pe care a ctitorit-o; la stânga ei, papa Symmacus (498-514), care restaurase bazilica ridicată de Constantin în partea de sud a mormântului, ţine în mâini o evanghelie închisă. Artistul a avut cutezanţa de a despărţi prin spaţii mai mari decât la Kiti cele trei personaje la care îşi reduce compoziţia. Fondul de aur, de tonalitate stinsă, fiind mult mai aerat, capătă adevărata sa valoare picturală. El mai este limitat încă doar de faşiile verzi ale solului, în partea de jos, şi de cerul înstelat în partea de sus. Asemenea rămăşite vor dispărea în curând. Gesturile personajelor prezentate din faţă sunt marcate de o demnitate solemnă, inspirată din ceremonialul aulic. Nu mai exista aici - ca în anumite opere anterioare - acel amestec puţin hibrid de hieratism şi de mişcare ce încremeneşte. Nimic nu alterează măreţia calmă a figurilor.

Tipicurile iconografice ce fiinţau în răsăritul mediteranean şi cu deosebire în Egipt au inspirat decorul absidei şi arcului de triumf din oratoriul pe care papa Ioan al IV-lea (640-642), dalmat de origine, l-a amenajat ca anexă a Baptisteriului din Lateran, pentru a depune în el moaştele sfântului Maurus, episcop în Parentium, şi ale celor nouă martiri din Salona, pe care le adusese la Roma spre a le feri să fie profanate de avari. Capela a primit hramul unuia dintre aceşti martiri, sfântul Venanzio, patron al papei loan al IV-lea. Mozaicurile au fost terminate sub urmaşul acestui pontif, Teodor I (642 - 649). La fel ca şi în multe capele din Egipt, Fecioara înconjurată de sfinţi, printre care se numără şi cei ale căror moaşte erau adăpostite în

oratoriu, este plasată în atitudine de orantă, sub imaginea lui Hristos, reprezentat aici doar în bust, asemenea celor doi îngeri care îl încadrează. De o parte şi de alta a Fecioarei se află, la dreapta ei, sfinţii Pavel, loan Evanghelistul (unul dintre patronii papei) şi Venanzio, urmaţi de papa Ioan al IV-lea, şi, la stânga ei, sfinţii Petru, Ioan Botezătorul (alt patron al papei) şi Domnus, precedându-l pe papa Teodor I. Ceilalţi sfinţi dalmaţi au fost înfăţişati pe faţa arcului.

Mozaicul pe care papa Teodor I (642-649) a poruncit să fie executat pentru absida bisericii San Stefano Rotondo, unde, în 648, transferase moaştele sfinţilor Primus şi Felicianus, martirizaţi sub Diocletian, este una dintre cele mai pure opere bizantine de acest gen de la Roma. El este foarte apropiat de panourile contemporane din biserica sfântul Dumitru de la Salonic, cu care se înrudeşte prin severitatea atitudinilor personajelor cu trupuri inexistente sub veşminte "cloş", şi prin austeritatea unui colorit destul de rece, care nu exclude, în redarea cutelor, jerbele de umbre azurii, cu aspect foarte bizantin. Însăşi iconografia pare să vină din răsărit: în această biserica veche cu plan circular, imitând pe Monte Celius - Muntele Cerului ! - rotonda Invierii (Anastasis), Teodor I, originar din Ierusalim, a pus să fie înfăţişaţi sfinţii Primus şi Felicianus de o parte şi de alta a unei cruci bătute în nestemate, inspirate după cea de pe Golgota, deasupra căreia se află un bust al lui Hristos, înscris într-un medalion, după o iconografie practicată pe fiolele din Palestina.

Unui papă de origine greacă, Ioan al VII-lea (705-707), fiul unui curator (administrator al finanţelor) al palatului bizantin de pe Palatin, cu numele de Platon, i se datorează mozaicurile ce împodobeau oratoriul pe care acest pontif l-a ridicat la sfântul Petru întru cinstirea Fecioarei, faţă de care avea o evlavie deosebită. Aceste mozaicuri au dispărut aproape în întregime în urma dărâmarii, pe la începutul secolului al XVII-lea, a ceea ce mai rămăsese din vechea bazilică vaticană şi din anexele sale. Nu au ajuns până la noi decât fragmente disparate. Ne putem face o idee despre ansamblu din desenele pe care *Tacopo Grimaldi* le-a făcut cu puţin înainte de darâmare. În centrul unui perete se află Fecioara, în atitudine de orantă, uriaşă, purtând veşmintele bogate de împărătească în care, începând de la sfârşitul secolului al VII-lea, în Italia pictorii greci au luat obiceiul să o înfăţişeze pe Madona, pe când în răsăritul mediteranean o reprezentau înveşmântată mult mai simplu, cu tunică şi mantie. Această Fecioara din oratoriul lui Ioan al VII-lea este una dintre cele mai impunatoare din arta bizantină, semănând cu o matroana. Ea a fost transportată încă din 1609 în biserica San Marco de la Florenţa. La dreapta ei, pe jumătate mai scund decât ea, papa Ioan al Vll-lea, având în jurul capului un nimb pătrat. Bustul său se păstrează astăzi în Grotele Vaticanului. În sacristia bisericii Sfânta Maria din Cosmedin se poate vedea fragmentul Închinării Magilor. Mozaicurile păstrate sunt remarcabile prin gingăşia coloritului. Desenul capată aici o mare însemnatate. Potrivit unei evoluţii, ale cărei mărturii le găsim în biserica sfântul Dumitru de la Salonic formele devin plate şi lineare. Ele pierd densitatea cromatică pe care o avusesera în mozaicurile precedente. După desenele lui Grimaldi, paisprezece scene împărţite în şapte panouri ilustrau viaţa şi patimile Mântuitorului, de la Bunavestire până la Pogorârea Domnului la Iad. Alte panouri istoriseau felurite episoade din vieţile apostolilor Petru şi Pavel, până la supliciul lor. Aceste scene narative par să fi fost tratate cu o vioiciune care le deosebesc de compoziţiile mult mai solemne pe care le-

am întâlnit în precedentele biserici de la Roma. Sunt ultimele mozaicuri de care avem cunostință înaintea crizei iconoclaste.

4.1 Pictura profană

Pictura devenise un element atât de fundamental al vieții bizantinilor, încât împărații nu puteau să nu recurga la ea spre a glorifica înaltele fapte din domnia lor şi spre a proslăvi propria lor maiestate în acelaşi chip în care era celebrată în biserici slava lui Dumnezeu. Toate aceste opere, care ne-ar fi adus prețioase indicații asupra iconografiei şi stilului practicate la curte, au dispărut din nefericire. Numai textele ne-au păstrat amintirea lor.

În edificiul Ghalke din Marele Palat, pe care îl reconstruise după incendiul din 532, Justinian a poruncit să se înfățişeze în mozaic campaniile victorioase ale armatelor sale în Africa şi în Italia şi întoarcerea triumfală la Constantinopol a lui Belizarie, care conducea cortegiul regilor învinşi şi al carelor purtând prăzile luate până în fața împăratului şi a Teodorei, înconjurati de senatori. Aceştia, ne spune Procopius, "se bucurau de fala stăpânului şi i se închinau ca unui Dumnezeu ". În 587, un şir de fresce redând viața împăratului Mauriciu (582-602), din copilărie până la suirea sa pe tron, a fost pictat pe zidurile porticurilor numite Garianos, în palatul Blacherne. În sfârşit, episoade din viața lui Heraclius (610- 641) şi a fiului său Constantin figurau în palatul Sophiae, unde locuise înainte de urcarea sa pe tron. Această pictură istorică a contribuit la menținerea în Bizanț a gustului pentru o artă narativă şi pitorească.

4.2 Pictura monumentală

Bisericile

Iconoclasmul bizantin nu condamna nici arta în general, nici reprezentarea unor ființe vii, ci numai arta religioasă figurativă. În biserici el admitea crucile sau subiectele profane. Din acest punct de vedere atitudinea sa față de imagini este deosebită de aceea a Islamului, care proscria reprezentarea oamenilor şi animalelor în edificiile de cult. Împărații iconoclaşti au poruncit distrugerea în biserici a tuturor picturilor, murale sau portative, tratând subiectele sacre. Dar aceste măsuri nu fuseseră aplicate cu aceeaşi straşnicie în fiecare provincie a Imperiului. Ele fuseseră efective mai cu seama sub Constantin al V-lea (741 - 775), în capitală şi în oraşele din apropiere. Mozaicurile executate în Sfânta Sofia sub Justin al II-lea nu au scăpat nici ele. Se mai vede încă şi astăzi cum, într-o încăpere din unghiul sud-vest, la etaj, busturile de sfinți înscrise în medalioane au fost înlocuite prin cruci şi cum inscripțiile care indicau numele au fost cu totul şterse.

4.3 Cruci în biserici

Iconoclaştii au aşezat şi în abside tot crucea. Cea din Sfânta Irina de la Constantinopol s-a păstrat în bună stare. În Sfânta Sofia de la Salonic nu se mai văd decât extremitățile brațelor crucii, de o parte şi de alta a Fecioarei care a înlocuit crucea în a doua jumătate a veacului al IX-lea, după reinstaurarea imaginilor. În această biserică, bolta în leagăn din fața absidei este decorată, după o formula înrudită cu aceea a bolților din biserica sfântul Gheorghe de la Salonic, cu mici dreptunghiuri încadrând alternativ cruci argintate şi frunze de iederă. De asemenea se pot citi

monogramele cu numele arhiepiscopului Teofil, al împărătesei Irina şi al fiului ei, Constantin al Vl-lea: ceea ce îngăduie să se creadă că aceste mozaicuri au fost realizate cu prilejul călătoriei pe care a intreprins-o basilissa în Macedonia, în cursul anului 784, cu trei ani mai înainte de prima restaurare a imaginilor. La Niceea, iconoclaştii au înlocuit cu o cruce Fecioara din absidă datând de la sfârşitul secolului al VII-lea sau de la începutul celui de-al VIII-lea: pe fotografiile Institutului arheologic rus de la Constantinopol, făcute înainte de distrugerea edificiului, se mai desluşesc încă urmele braţelor crucii împrejurul Fecioarei în picioare, refăcuta după anul 843. Dar iconoclaştii au lăsat în cheia bolţii în leagăn din faţa absidei reprezentarea simbolică a Etimasiei.

După cât se pare crucile au alcătuit partea esenţială a decorului pictat din anumite biserici rupestre dintre cele mai vechi, din Cappadocia. Pe tavanul uneia din navele bisericii numită a sfântului Vasile de la Elevra, în apropiere de Sinassos, este pictată o cruce cu pietre nestemate, care se desprinde pe un fundal în reţea ca o tablă de şah, marginit de un brâu din împletituri. Peretele absidei este împodobit cu trei cruci pe un câmp de flori şi frunze. Între braţele celei din mijloc o inscripţie ne arată că este vorba de "crucea vedeniei lui Constantin". Deasupra concei, trei medalioane legate prin ornamente împletite cuprind cruci "de Malta" cu inscripţii menţionând numele lui Avraam, Isaac şi Iacov: sunt deci reprezentări pur simbolice ale celor trei patriarhi.

Pe peretele de vest o cruce este însoţită de o inscripţie care grăieşte: "Imaginea pe care o vedeţi aici nu este nedemnă de Cel care nu admite nici o imagine". Şi totuşi, pe marginile superioare ale absidei au fost reprezentaţi, în aceeaşi epocă, doi ierarhi ale căror nume sunt şterse: unul pare să fi fost sfântul Vasile. Portretele întemeietorilor liturghiei fuseseră oare considerate ca având mai degrabă o valoare istorică decât sacra? Probabil că rigoarea concepţiilor iconoclaste avea trepte diverse.

4.4 Subiecte profane

În ce priveşte pereţii bisericilor, un fragment din viaţa sfântului Ştefan cel Tânăr (Migne, Patrologia graeca, t. 100, col. 1120) ne informează că, în biserica Fecioarei Nascătoare din Blacherne, Constantin al V-lea a dispus să fie îndepărtate picturile cu subiecte evanghelice, înlocuindu-le cu arbori, păsări, patrupede şi împletituri de frunze de iederă în care se înscriau cocori, corbi şi păuni.

S-ar fi putut spune că biserica devenise o livadă şi o colivie. Constantin al V-lea readucea astfel la mare cinste o tendinţa care fusese gata să biruie la începuturile artei creştine şi din care se inspiraseră mai ales picturile din bisericile sfântul Ştefan şi sfântul Serghie de la Gaza, sau acelea din partea inferioară a multor biserici copte. După mărturia altui fragment din viaţa sfântului Ştefan cel Tânăr (op. cit., col. 1113), decorul mai multor biserici vechi de la Constantinopol cuprindea reprezentări de arbori, de păsări, de felurite animale sau scene "satanice" - curse de cai, scene de vânătoare, de teatru şi de jocuri din hipodrom. Când, din porunca lui Constantin al V-lea, iconoclaştii au distrus imaginea lui Hristos şi a fecioarei din biserici, ei au lăsat neatinse aceste decoruri profane, ba chiar le-au şi curăţat. Reapariţia acestui curent artistic în biserici însemna reîntoarcerea la o artă de pur agrement, despuiată de orice emoţie spirituală. Patru capele de la Naxos păstrează picturi murale din această vreme. Se remarcă mai ales păsări, cu gâtul înfăşurat în panglici după moda sasanidă

şi cu articulaţiile exagerat marcate. Dar, în ansamblu, mozaicurile sau frescele cu care iconoclaştii au împodobit bisericile au fost distruse după anul 843, întrucât ele erau socotite drept o nelegiuire.

4.5 Panouri votive imperiale

Fiind vindecată de o hemoragie cu ajutorul vestitului izvor tămăduitor din mănăstirea Maicii Domnului de la Constantinopol, împărateasa Irina a pus să se execute în tehnica mozaicului, pe pereţii bisericii acestei mănăstiri, două panouri simetrice, în care erau reprezentaţi de o parte şi de cealaltă împărăteasa şi fiul ei, Constantin al Vl-lea, aducând sanctuarului drept mulţumire lui Dumnezeu, veşminte şi draperii ţesute cu fir de aur, precum şi vase liturgice. Aceste opere decurgeau din pictura votivă imperială, care elaborase mai înainte, între altele, tablourile lui Justinian şi Teodora din San Vitale.

Nici un text şi nici un monument nu ne-a păstrat amintirea picturilor murale religioase executate în timpul primei reinstaurări a imaginilor, între cele două crize iconoclaste.

4.6 Doctrina imaginilor

Polemicile cu iconoclaştii îngăduira bisericii bizantine să aprofundeze elementele doctrinei sale despre imagini şi să le grupeze într-un ansamblu mai coerent. Ea a avut prilejul să le precizeze în sinoadele întrunite în 861 şi în 869-870 pentru a-i condamna pe aceia care, în ciuda triumfului ortodoxiei, stăruiau în rătăcirile iconoclasmului.

Temelia acestei doctrine consta în credinţa că, de când oamenii l-au văzut pe Fiul lui Dumnezeu, care este asemenea Tatalui, au avut revelaţia dumnezeirii şi că le este dat să mai aiba şi alte viziuni, exprimabile prin mijloace sensibile. După formula foarte justă a lui Evdokimov,"in vechiul Testament cele auzite predomină asupra celor văzute (spre deosebire de vechii greci), dar în vremurile mesianice viziunea capată întâietate: ascultă, Israel devine ridică-ţi ochii şi priveşte ". În vremurile când Dumnezeu se revela prin cuvânt, reprezentarea Lui ar fi însemnat un sacrilegiu. Dar de atunci Cuvântul s-a făcut trup. Prin medierea artei sacre, credinciosul ajunge la cunoaşterea arhetipurilor inteligibile şi invizibile.

Această viziune a lumii divine credincioşii o traduc în edificiul bisericii: cupola dominând un cub - după simbolistica existentă încă din epoca paleocrestină - este imaginea împărăţiei lui Dumnezeu. Decorul de imagini care va împodobi edificiul va trebui să preamarească slava lui Dumnezeu. El o va face după o ierarhie strictă, de un spirit comparabil cu acela care comandă treptele claselor sociale, succesiunea titlurilor aulice, sau chiar subordonarea categoriilor de îngeri. Merită să vedem cum s-a constituit treptat sistemul de distribuire a imaginilor, care capată curând o valoare de constrângere.

4.7 Pictura bizantină în Italia

În Italia pictura bizantină a pătruns prin mai multe căi diferite şi în valuri succesive. Cele mai vechi mozaicuri bizantine le semnalăm in biserica San Marco din Veneţia.

În nord, veneţienii, care depindeau cel puţin teoretic de Imperiul bizantin, aveau privirile întoarse spre Constantinopol, ca model al tuturor frumuseţilor. Cronicile ne arată că dogele Domenico Selvo (1071-1084) a cerut mozaicari de la Constantinopol pentru a împodobi biserica San Marco, a cărei reconstrucţie începuse sub predecesorul său, Domenico Contarini.

Mozaicurile de pe vremea lui Selvo au dispărut aproape toate în incendiul din anul 1106. S-au găsit, în 1955, două fragmente pe faţa de sud a unui pilastru în partea din dreapta altarului. Ele ţin de o Răstignire sau o Coborâre de pe Cruce. Este una dintre operele picturii murale în care se exprima cel mai limpede idealul de renaştere "clasicizanta" al acestei epoci. Libertatea execuţiei contrastează cu maniera mai apăsată a mozaicurilor posterioare din San Marco.

Abia puţin mai târziu, la începutul secolului al XII-lea, au fost introduse în absidă, sub imaginea lui Hristos, care avea să fie refăcuta în 1506, cele patru figuri robuste ale sfinţilor Petru, Marcu, Ilermagoras (ucenicul legendar al lui Marcu) şi Nicolae. Amploarea gesturilor şi vigoarea cu care umbrele fac perceptibil trupul denotă un simţ destul de puternic al volumului.

Se atribuie tot acestei epoci Fecioara în picioare cu Pruncul şi sfinţii Petru, Pavel, Luca şi Ioan din arcadele care decorează hemiciclul de o parte şi de alta a uşii principale de intrare ce duce din pronaos în naos: nişele pe care aceste figuri le ocupă le-au impus proporţii alungite. Numele sfinţilor sunt date de inscripţii în limba greacă.

4.8 Pictura bizantină în Italia meridionala

Murano şi Trieste

Favoarea de care se bucura pe atunci mozaicul în nordul Adriaticei ne este iaraşi atestată de Fecioara din absida bisericii San Donato de la Murano, la începutul secolului al XIII-lea, cu o execuţie mai stângace decât aceea de la Torcello şi de decorul absidelor din catedrala de la Trieste: la nord, în capela sfântului Sacrament, Fecioara, ţinând Pruncul, tronează între arhanghelii Mihail şi Gavriil deasupra unei frize în care se aliniază apostolii. La sud, Hristos striveşte aspida şi vasiliscul, între sfântul Just şi sfântul Servolo, după o veche temă iconografică practicată la Ravenna.

Italia meridionala

În Italia meridională, pe care recucerirea bizantină o redase elenismului, călugarii basilieni instalaţi în mare număr au decorat cu fresce, având adeseori un aspect destul de rustic, pereţii capelelor de sihaştri pe care le săpau în stâncile de tuf. După mărturia inscripţiilor, aceste picturi se înşiruie din al X-lea până în al XV-lea secol. Pe bolta absidei se află de obicei Hristos tronând, uneori Deisis, Fecioara cu Pruncul, sau Împărtăşania apostolilor. Pereţii laterali sunt acoperiţi cu numeroase figuri de sfinţi şi scene din Evanghelie. Înrudirea acestor fresce cu acelea din Cappadocia ţine mai cu seamă de faptul că, într-o parte ca şi în cealaltă, este vorba de adaptarea la pictura rupestră a unor modele asemănătoare, de către păturile monastice de origine populară. Dar între unele şi celelalte există deosebiri care îngăduie să se presupună că analogiile lor nu se explică prin relaţii directe.

În locul frizelor continui, foarte îndrăgite în Cappadocia până la mijlocul secolului al XI-lea, în Italia meridională apar compartimente izolate. Aici s-au omis

scenele pur istorice din viața lui Iisus în favoarea episoadelor teofanice şi, în sfârşit, figurile sfinților au căpătat o mai mare însemnatate. Este o artă de o inspirație mai limitată şi mai puțin net bizantină decât aceea din Cappadocia. Până în cursul secolului al XII-lea coloritul a rămas destul de şters, devenind mai apoi viu şi luminos.

4.9 Pictura profana în Bizanț în secolele IX-XII

Pictura profană continua să trateze marile teme tradiționale din repertoriul său, care erau menite să preaslăvească sub feluritele sale aspecte majestatea şi puterea basileului, sau pur şi simplu să alcătuiască un cadru agreabil ochilor săi. Isprăvile războinice sau cinegetice ale împăratului constituiau subiectele favorite. De asemenea el putea fi reprezentat în toata măreția lui, înconjurat de membrii familiei imperiale. Scenele din hipodrom aminteau spectacolele familiare unde împăratul apărea în toata puterea sa de "veşnic învingător". În sfârşit, peisajele răspundeau nevoii de destindere şi de evaziune.

În palatul Kenurghion, construit de Vasile I, părțile superioare ale sălii festive cu plan bazilical erau decorate cu mozaicuri pe fond de aur, în care împăratul primea ca omagiu din partea generalilor săi oraşele pe care armatele sale le cuceriseră. Pe tavan se desfăşurau campaniile sale victorioase, însoțite de trofee. Tinând seama de deosebirile inerente de tehnică, stilul acestor mozaicuri se înrudea fără îndoială cu acela al scenelor de bătălie din miniaturile care împodobesc culegerea de omilii ale sfântului Grigore din Nazianz, executate tot pentru Vasile I şi păstrate în Biblioteca națională de la Paris. Într-o încăpere învecinată, deasupra a două zone de flori, împăratul şi soția sa, Evdochia, tronând în veşmintele lor de ceremonie şi înconjurați de copiii lor care țineau în mână cărți sfinte, erau înfățişați ridicând mâna în semn de adorare către marea cruce de aur care împodobea tavanul: o idee despre aceste mozaicuri ne putem face din portretele lui Vasile şi ale membrilor familiei sale, pastrate în aceeaşi culegere a predicilor sfântului Grigorie din Nazianz.

Manuel Comnenul a poruncit să se reprezinte în Palatul Blachernelor nu numai "faptele sale eroice şi tot ceea ce făcuse pentru binele romanilor", după cum se exprima Nicetas Chomiata, ci şi "războaiele din Antichitate". În Marele Palat, mozaicurile arătau oraşele pe care el le recucerise de la turcii seldgiucizi.

Gustul pentru pictura istorică se pare că era atât de viu încât unul dintre miniştrii lui Manuel, nepotul său Alexe, a pus să se ilustreze pe pereții palatului său "vitejiile sultanului din Iconium", lucru care nu a fost deloc apreciat de contemporanii săi.

Frescele din sfântul Dumitru de la Salonic ne-au păstrat două mărturii despre pictura istorică profană. Una înfățişeaza masacrarea populației refugiate în biserică; cealaltă aminteşte intrarea în oraşul cuprins de flăcari a unui împărat aureolat. După părerea unor istorici, evenimentele reprezentate ar fi cele care au însoțit jefuirea oraşului Salonic de către arabi, în 904, şi împăratul călare ar fi Leon al VI-lea cel Întelept (886-912).

Pictura profană s-a răspândit în Bulgaria, în Rusia, în Sicilia. Câteva exemplare s-au păstrat la Palermo, în camera numită a lui Roger (Ruggero) al II-lea, în realitate amenajată la sfârşitul domniei lui Wilhelm I, prin anii 1160, şi în palatul La Zisa (la

începutul domniei lui Wilhelm al II-lea). Ele reprezintă, în peisaje cu arbori, animale şi vânători afrontaţi heraldic.

Stilizarea foarte accentuată ne aminteşte mai degrabă de arta arabilor decât de aceea a bizantinilor, dar se ştie că arta profană este tocmai unul dintre domeniile în care s-au produs cele mai multe împrumuturi între cele două civilizații.

4.10 Pictura religioasă- secolul al XIII-lea

Ocuparea Constantinopolului de către latini, dacă nu a adus după sine o întrerupere completă în arta împodobirii cu miniaturi a manuscriselor, sau în pictarea icoanelor destinate unor particulari, a impins cel puțin bisericile din capitala, rămase în stăpânirea ortodocşilor, într-o asemenea stare de sărăcie încât nimeni nu se mai putea gândi să decoreze vreuna dintre ele cu picturi murale: nici monumentele şi nici textele nu păstrează urmele unor mozaicuri sau ale unor fresce care ar fi fost executate în vremea aceea.

În ceea ce priveşte Niceea, unde împăratul şi curtea sa îşi transferaseră reşedința, nu putem decât să regretam dispariția frescelor din Sfânta Sofia sau a celor din mănăstirea Sosandra, a căror frumusețe fusese lăudată de Nichifor Blemmides. Ele ne-ar fi dezvăluit contribuția pe care a avut-o capitala provizorie a Imperiului la elaborarea picturii din secolul a XIII-lea.

În orice caz, se pare că aproape pretutindeni în teritoriile unde se vorbea limba greacă s-a accentuat reapariția gustului pentru amploarea monumentală şi simplificarea formelor, ale cărui premise le-am putut observa pe la 1200 ca o reacție împotriva decadențelor manierismului caligrafic din secolul al XII-lea. Slabirea constrângerilor impuse de un Imperiu centralizator şi dispariția tutelei estetice a Constantinopolului par să fi fost propice înfloririi acestei arte ceva mai libere.

4.11 Pictura religioasă în Serbia şi Bulgaria

Într-adevar, acest stil a înflorit de asemenea în Serbia, unde a fost introdus de pictorii bizantini la care au apelat în câteva rânduri stăpânitorii din partea locului. Este greu de precizat dacă aceşti artişti au venit de la Salonicul aflat în imediata vecinătate, de la Niceea, pe atunci infloritoare şi investită cu prestigiul de capitală, sau de la Constantinopol, de unde ei ar fi fugit pentru a scăpa de dominația latină. După mărturia semnăturii, care ia forma unei smerite invocări a milei lui Dumnezeu, un pictor grec, al cărui nume a dispărut din nefericire din inscripție, a decorat, în 1209, pentru marele jupan Vukan, fiul lui Ştefan Nemania, altarul şi transeptul sud al bisericii Fecioarei de la Studenița.

Artistul acesta a zugrăvit figuri solide cu gesturi simple şi calme, ale căror sentimente par cu atât mai intense cu cât sunt redate cu o mare sobrietate de mijloace. Capul lui Hristos mort, marcat de o tristete impăcată, este unul dintre cele mai uman emoționante din arta bizantină.

Tot nişte pictori greci, pe care sfântul Sava i-a adus pe la 1220 de la Constantinopol, dacă dăm crezare tradiției istorice, au decorat biserica Înălțării de la Zica. Aici avem de-a face cu meşteri întârziați, care rămăseseră credincioşi linearismului din secolul al XII-lea: fără îndoială făceau parte dintre acei pictori care,

în lipsa unor mari comenzi la Constantinopol, nu putuseră participa la reînnoirea stilului ce se desfăşura în provincii şi în teritoriile periferice.

Stilul monumental, pe cale de a se constitui la Studenica, a căpătat o mai mare amploare în picturile din biserica mănăstirii de la Milesevo, zidită pe la 1236 de către unul din fiii lui Ştefan-Primul încoronat, regele Vladislav (1234-1243). O uimitoare forță de expresie însuflețeşte nu numai chipurile pline ale ctitorilor şi ale membrilor familiei lor (Vladislav, fratele său Radislav, tatăl lor Stefan-Primul-încoronat, unchiul lor sfântul Sava şi bunicul lor Ştefan Nemania), ci şi pe acelea ale personajelor din istoria sfântă. Un simțământ clasic al formei conferă atitudinilor o noblețe lipsită de răceală şi tinde să restituie trupurilor volumul şi greutatea de care le văduvise arta bizantină.

Redarea emoțiilor poate atinge o măreție tragică, aşa cum se întimpla în Coborârea de pe Cruce, unde Fecioara este ea însăşi urcată pe scara din spatele Crucii, pentru a primi în brațe trupul Fiului ei, de obrazul căruia îşi lipeşte duios fața, pe când una din mironosițe îşi aşază capul în mâna dreapta a Mântuitorului, iar cealaltă îşi duce mâna lui stingă la obraz, în semn de jale. Pornită din dorința de a reacționa împotriva tendințelor secolului al XII-lea, această artă găseşte prilejul de a inflori în incercarea ei de a răspunde aspirațiilor tânărului regat al Serbiei, pe atunci în plină forță de expansiune, unde energiile individuale puteau să se desfăşoare în voie.

Nu ştim cu certitudine ce naționalitate aveau autorii acestor fresce. Unii au crezut ca pot citi numele lor - Gheorghe, Dumitru, Teodor - scrise în litere greceşti sub o forma prescurtată alături de fiecare dintre cei trei sfinți cu acelaşi nume, dar nu ar fi imposibil ca aceste trei inscripții să fi fost făcute de şeful atelierului, pentru a indica locul rezervat personajelor respective. În orice caz, folosirea limbii greceşti pare să indice că avem de-a face cu pictori de origine elenică. Arta de la Milesevo îşi trage obârşia din imitarea unor mozaicuri paleocreştine de la Salonic, luminate încă de reflexele frumuseții antice. În numeroase panouri fondul albastru tradițional a fost înlocuit cu fondul de aur al mozaicului, copiindu-se până şi rețeaua de cubulete.

S-au remarcat de asemenea, unele asemănări izbitoare între anumite capete de la Milesevo - de pilda îngerul ce li se arată mironosițelor dinaintea mormântului - şi chipurile unor sfinți din cupola bisericii sfântul Gheorghe de la Salonic. Cu toate acestea, exigențele unui gust clasic mai sever au dus la abandonarea fundalurilor de arhitecturi fantastice cu aspect baroc care, la Salonic, ca şi în baptisteriul catedralei de la Ravenna, aveau drept scop să evoce viziuni cereşti. O nouă prospețime a expresiei şi o tendința generală către realism, deosebit de vădite în unele scene ca Întâmpinarea Domnului, Intrarea în Ierusalim sau Sărutul lui Iuda, par să se datoreze gustului clientelei locale şi poate şi atmosferei de mai mare libertate în care lucrau pictorii. Dar inspirația rămâne profund bizantină, datorită imperativelor religiei ortodoxe privind programele iconografice.

Maniera de la Milesevo se regăseşte, într-un stadiu ceva mai avansat, în frescele din cupola şi absida bisericii sfinții Apostoli, ridicată începând cu 1233 de către arhiepiscopul Arsene I, la Ipec, unde fusese transferat de curând sediul arhiepiscopiei din Serbia. Iconografia rămâne conservatoare. După modelul sfinților Apostoli de la Constantinopol, s-a reprezentat în cupolă Înălțarea. Conca absidei cuprinde un Deisis, ca în vechile biserici din Cappadocia. Dedesubt se desfăşoara o împărtăşanie a apostolilor. Figurile au o vigoare plastică demnă de Milesevo. Frescele

din absidă au acea puritate şi acea limpezime a coloritului care conferă picturii din secolul al XIII-lea în Serbia un farmec tineresc şi lipsit de tristeţe.

Stilul din această epocă a atins cea mai înaltă culme prin picturile realizate în biserica mănăstirii Sopocani, construită între anii 1258 şi 1265 de către Ştefan Uros, fratele şi urmaşul lui Vladislav. De o frumuseţe adânc emotionantă, ele pot fi aşezate în rândul celor mai desăvârşite capodopere ale artei universale. Ele oferă maximum de libertate compatibilă cu rigoarea indispensabilă picturii murale. Tradiţia bizantină a dat una dintre cele mai puternice şi mai măiestrite creaţii ale sale în acest ansamblu, unde se poate vedea o afirmare a înaltului grad de civilizaţie atins de tânărul regat al Serbiei în vremea când ajunsese la o mare dezvoltare economică, datorită exploatării minelor. Şi, ca semn al independenţei unui stat ce nu uitase totuşi patrimoniul la care Bizanţul îl făcuse părtaş, în absidă episcopii sârbi se înşiruie în urma ierarhilor greci. Compozitiile, originale, sunt adaptate în chipul cel mai fericit cadrului arhitectural. O extremă sobrietate a prezidat la alegerea scenelor, restrânse ca număr, şi, în interiorul majorităţii panourilor, la distribuirea personajelor. Nu ne aflăm dinaintea repetării unor clişee, ci a unei opere profund gândite şi simţite. Expresia personajelor atinge aici cea mai mare plenitudine, fără să dăuneze armonioasei eleganţe a facturii. În coloritul transparent şi bogat predomină tonurile violete şi verzi.

Amploarea unui desen savant, intensitatea luminilor, un viguros modeleu în culoare dăruie figurilor o forţă robustă. Adormirea Maicii Domnului arată la ce anvergură putea ajunge acest stil când dispunea de suprafeţe imense pentru a se desfăşura. Clasicismul artei de la Sopocani se confirmă până şi în ornamentele pictate şi sculptate unde, în maniera ordinului ionic din Grecia antică, frizele de ove sunt subliniate de un şir de perle şi de răsucituri.

Milesevo, Pec, Sopocani reînnoadă tradiţia picturii murale clasice aşa cum supravieţuise ea în opere de tipul frescelor din Santa Maria Antiqua de la Roma. Ne aflăm departe de arta “fin de siecle” din epoca dinastiei Comnenilor.

Bulgaria

În Bulgaria, în aceeasi vreme, pictura nu a cunoscut o inflorire comparabilă cu cea din Serbia. La Târnovo, capitala noului Imperiu bulgar, Ioan Asan al II-lea (1218-1241) a ridicat în 1230 o biserică întru cinstirea celor Patruzeci de soldaţi mucenici, a căror protecţie îi asigurase victoria din acel an, la Klokotniţa, asupra lui Teodor Anghel, împăratul de la Salonic. Neputând desigur să facă apel la artişti de la Constantinopol, el încredinţă decorarea bisericii unor pictori bulgari. Aceştia au copiat cu mare fidelitate faţă de iconografie şi stil manuscrisele constantinopolitane din secolul al XII-lea.

Unul dintre cele mai sigure indicii asupra acestui fapt îl aflăm în împrejurarea că sfinţii, a căror viaţa a fost reprezentată în sinaxarul care acoperea pereţii şi desigur şi bolţile pronaosului, sunt aceia onoraţi la Constantinopol, fără nici una din adăugirile introduse în "prologurile" slave şi că, după marturia inscripţiilor care le insotesc, sărbătorile lor erau celebrate în ziua fixată de calendarul din capitala Imperiului bizantin.

Culorile, dense şi vii, cu o preponderenţă a tonurilor de verde-inchis, roşu-deschis şi brun sunt cele din miniaturi. Cel mai important ansamblu din această epocă

în Bulgaria este acela executat în 1259 la Boiana, la opt km. sud de Sofia, într-o biserică mai veche (de la sfârşitul secolului al XI-lea sau de la începutul celui de-al XII-lea şi în capela funerară cu două etaje, consacrată sfinţilor Nicolae şi Pantelimon, pe care a adaugat-o la vest sevastocratorul Caloian - văr al ţarului domnitor Constantin Asan - împreună cu soţia sa, Desislava. Aceste picturi, realizate fără îndoială de artişti bulgari, rămân foarte conservatoare prin stil: personajele sunt lipsite de volum şi au atitudini rigide; proporţiile lor sunt zvelte şi mişcările ţepene. Răstignirea păstrează acea reţinere severă pe care o avusese în secolele anterioare, fără să fie cu nimic influenţată de pateticul stăpânit care se exprima pe atunci în arta Serbiei la Milesevo şi la Sopocani.

Iconografia picturilor de la Boiana se inspiră direct din modelele constantinopolitane aparţinând secolelor al XI-lea şi al XII-lea. Astfel, scenele din viaţa sfântului Nicolae cuprind două episoade proprii Constantinopolului: Un anume Demetrius salvat de la un naufragiu şi miracolul covorului răscumpărat de la bătrânul meşter sărac al carui patron era sfântul. În plus, pictorul Boianei a copiat două icoane ale lui Hristos deosebit de vestite în capitala Imperiului: aceea de la poarta Chalke şi aceea a lui Hristos Evergetul (=Binefăcătorul), existentă în mănăstirea cu acelaşi nume. Însuşi epitetul, de un tip răspândit în acea epocă, răspunde nevoii pe care oamenii o simţeau de a-şi întări credinţa în bunăvoinţa lui Dumnezeu.

Anumite elemente îşi fac apariţia, inspirate din dorinţa de innoire care va creşte tot mai mult în deceniile ulterioare. Personajele devin mai numeroase, la fel ca şi notaţiile realiste. În Pogorârea în Iad, Melhisedec este alăturat grupului tradiţional format din David şi din Solomon, şi tustrei sunt înveşmântati ca împăraţii. La stânga, Abel, însotit desigur de Isaia şi de Ieremia, este reprezentat ţinând toiagul de cioban, în Schimbarea la Faţă, Iacob este înfăţişat căzând abrupt pe spate şi acoperindu-şi ochii cu amândouă mâinile.

Pe masa Cinei s-a aşezat hrana obişnuită a ţăranilor bulgari: pâine, ridichi şi usturoi, în locul peştilor din iconografia tradiţională. O notă nouă reprezintă şi trăsăturile cu adevărat copilăreşti pe care le-a căpătat obrazul Pruncului Iisus, sau acel aer de blândă tristeţe ce se îmbina cu gravitatea chipului în figura lui Hristos adult. Ca şi în Iugoslavia, portretele ctitorilor, Caloian şi soţia sa, şi ale suzeranilor lor, Constantin Asan şi soţia sa Irina, au fost executate cu multă grijă.

Această predilecţie pentru portret se remarcă şi în capetele unor sfinţi care îşi pierd caracterul de spiritualitate uşor convenţională şi capătă un aer de individualitate mai apropiată de viaţa pământeasca. Coloritul bogat şi nuanţat tinde să redea tonul exact al obiectelor. Cu toate acestea, modeleul carnaţiei nu are amploarea monumentală din Iugoslavia. El este obţinut prin delicata juxtapunere de tonuri galbene, verzi şi cafenii, pensulate foarte uşor.

4.12 Pictura religioasă în Trapezunt şi Veneţia

Trapezunt

Lucrările de curaţire intreprinse începând din anul 1957, au scos la iveală în Sfânta Sofia de la Trapezunt frescele pictate pe la 1250 sub Manuel I Comnen (1238-1263). Prin robusta plenitudine a figurilor şi vigoarea expresiei ele se înrudesc cu

Sopocani, atestând astfel că stilul monumental era practicat şi în alte părţi decât în teritoriile supuse influenţei Salonicului.

Veneţia

În această propăşire a şcolilor locale şi chiar naţionale, înlesnită de recesiunea provizorie a Constantinopolului, Veneţia a deţinut un loc deosebit, corespunzător situaţiei istorice proprii. Instalată ca stăpână în capitala Imperiului, a putut aduce de aici la ea acasă artişti, opere şi materiale. Graţie colaborării meşterilor sticlari bizantini, meşterii din atelierele de la Murano au început să fabrice cubuleţe pentru mozaicuri. Pe la 1220 constatăm cum încep să acţioneze noi influenţe bizantine, aşa cum o dovedesc, în braţul occidental al bisericii San Marco, Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor, sau Iisus făcând gestul binecuvântării şi Fecioara orantă, înconjuraţi amândoi de prooroci.

Tipurile iconografice şi splendoarea coloristică sunt incontestabil de origine bizantină. Robusteţea formelor se poate trage tot atât de bine din stilul nou pe cale de a se constitui în peninsula balcanică, ca şi din arta romanica a Occidentului de care anumiţi cercetători au vrut uneori să o lege.

Aflându-se ea însăşi de acum înainte în fruntea unui nou imperiu, Veneţia se socoti drept renovatoarea Imperiului creştin al lui Constantin şi Justinian. Această convingere îi întări tendinţele de a căuta modele în trecutul creştin al Constantinopolului şi al răsăritului. Una dintre cele mai bune mărturii despre această întoarcere deliberată către operele paleocreştine ne este oferită de mozaicurile care, în cursul secolului al XIII-lea, au fost executate în cele şase cupole de pe braţele de vest şi de nord ale pronaosului sfântului Marcu.

Ele ilustrează principalele episoade din primele două cărţi ale Pentateuhului (Facerea şi Ieşirea) de la facerea lumii până la minunile lui Moise în pustie. Pentru toate scenele Facerii aceste mozaicuri s-au inspirat dintr-un manuscris împodobit cu miniaturi din secolul al V-lea sau al Vl-lea, care era probabil foarte apropiat de Geneza Cotton, ale cărei fragmente sunt păstrate la British Museum. În afară asemănărilor iconografice foarte apropiate, şi într-un caz şi în celălalt se remarcă acelaşi gust pentru naraţiunea pitorească, moştenit din arta romană, iar realismul anecdotic din scena construirii Turnului Babel se poate compara cu acela din scenele de pe Columna lui Traian.

Dar, odată cu trecerea anilor, au intervenit şi unele prefaceri. Cele două antepenultime cupole ale braţului de nord, care zugrăvesc scenele istoriei lui Iosif, dovedesc pe la 1260 un simţ al volumului în care se poate vedea efectul noii predilecţii de care se bucura pe atunci sculptura la Veneţia. În ce priveşte ultima cupolă, aceea a Minunilor lui Moise, executată în 1280, fundalurile de arhitecturi şi de peisaje vin fără îndoială din Constantinopolul Paleologilor, la fel ca şi figurile elegante cu proporţii zvelte. Tot din operele constantinopolitane s-ar parea că a imprumutat Veneţia simţul unei compoziţii mai aerate şi mai bine echilibrate, vioiciunea gesturilor şi a mişcărilor. După 1261, Constantinopolul, a redevenit capitala Imperiului şi şi-a exercitat din nou influenţa.

Un alt exemplu al întoarcerii Veneţiei la modelele artei paleocreştine ni-l oferă la San Marco mozaicul de pe bolta capelei San Clemente, care îi înfăţişează pe Patriarh şi pe Doge aşteptând sosirea moaătelor patronului bisericii. În preajma

Patriarhului se află episcopii din oraşele maritime, pe când Dogele este însoţit de garda sa personală. Imitarea mozaicului cu Justinian şi Maximian din San Vitale de la Ravenna este bătătoare la ochi. Dar, în acelaşi timp, apare un gen care avea să cunoască o mare înflorire la Veneţia şi care va triumfa cu Gentile Bellini şi Carpaccio, acela al reprezentării sărbătorilor oficiale.

El urma să fie ilustrat puţină vreme după aceea, în jurul anului 1260, la sfântul Marcu prin panourile de mozaic înfăţişând rugăciunile înălţate sub cârmuirea dogelui Vitale Falier, în 1094, pentru regăsirea trupului sfântului Marcu, a cărui urmă se pierduse în timpul lucrărilor de reconstrucţie a bisericii, apoi descoperirea moaştelor şi, în sfârşit, transferarea lor în biserică. Veneţia a găsit formulele ei particulare:

Interesant este faptul că, în subiectele privind istoria bisericii din acest oraş, dogele este totdeauna subordonat patriarhului şi că, în teama lor de a-l vedea pe doge deţinând o putere cu caracter dinastic, veneţienii nu l-au reprezentat niciodată tronând, nici rugându-se lui Hristos sau Fecioarei, nici investit de către aceştia, spre deosebire de ceea ce se întâmpla cu basileul bizantin. Ei n-au figurat dogi aflaţi în viaţă nici măcar în mozaicuri.

4.13 Pictura religioasă din Rusia

Aspectul pe care l-a căpătat pictura din epoca Paleologilor transplantată în Rusia pune mai bine în evidenţă, prin opoziţie, constrângerile care i-au orientat cursul înlăuntrul graniţelor Imperiului.

Cronicile ne-au păstrat amintirea unor artişti greci veniţi să lucreze la Novgorod şi la Moscova:, în 1338, "grecul Isaia şi prietenii săi" au pictat frescele din biserica Intrării în Ierusalim de la Novgorod, astăzi dispărută, iar în 1344 alţi meşteri greci au zugrăvit vechea catedrală a Adormirii de la Moscova.

Cel mai important dintre aceşti pictori bizantini a fost Teofan Grecul, născut pe la 1330, care, după ce decorase biserici la Constantinopol şi în împrejurimi, la Galata şi la Calcedonia, a venit la Novgorod prin jurul anului 1360 sau 1370. Pe drum s-a oprit în Crimeea, la Caffa (Theodosia), unde a pictat pereţii unei biserici. La Novgorod, cu ajutorul unor ucenici, în parte recrutaţi pe loc, el a executat în 1378 frescele catedralei Spas Preobrajenie (Schimbarea la Faţă). Prin nobleţea personajelor cu proporţii zvelte, el se leagă de tradiţia de la Kariye Djami. Dar, la Novgorod, bucurându-se de mai multă libertate în compoziţie şi în execuţie, el şi-a putut da frâu liber temperamentului violent şi pasionat. Niciodată în lumea bizantină un artist nu şi-a afirmat personalitatea cu atâta cutezanţă.

Robusteţea formelor conferă deplină forţă unei prezenţe reale a figurilor sale, pe care le simţi însufleţite de o aprigă încordare spirituală. Înţelegând din contactul direct cu vechile fresce de la Novgorod resursele pe care le oferea folosirea albului, el l-a utilizat în tuşe mai spontane şi mai energice decât înaintaşii săi şi nu ca până atunci pentru redarea reliefului şi nici dintr-o grijă faţă de eleganţa formală, ci pentru a sublinia latura vizionară a personajelor sale stranii. Efectul produs este cu atât mai izbitor cu cât factura sobră neglijează detaliile şi nu reţine decât liniile esenţiale. Această simplificare nu are nimic rece sau înţepenit. Dimpotrivă, ea respiră o viaţă puternică şi conferă figurilor o măreţie tragică. Coloritul este redus şi atenuat în acelaşi spirit de schematizare dinamică.

El este dominat de semitonuri: carnația chipurilor cu umbre de culoare a lutului ars; galben-pal, alb-sidefiu, trandafiriu şi verde pentru veşminte. Pentru abundentele tuşe de lumină care subliniază pletele, bărbile, trăsăturile chipurilor şi cutele veşmintelor, în afară de alb, Teofan a folosit albastrul, cenuşiul şi roşul. Figurile sale au fost comparate uneori cu negativele fotografice. Prin forța expresivă a coloritului, ca şi prin vigoarea personală a stilului, frescele din biserica Spas Preobrajenie de la Novgorod se situează la polul opus față de acelea din Peribleptos de la Mistra, aproape contemporane.

Unii cercetători au crezut ca regăsesc influența lui Teofan Grecul în frescele bisericii Uspenia (Adormirea) de la Volotovo, care a fost zidită în 1352 şi ale cărei fresce, începute în 1363, ar fi fost terminate prin anii 1370-1380 (biserica a fost distrusă de bombardamentele germane din timpul ultimului război). Teofan a mai lucrat un timp la Novgorod, apoi a plecat - cel mai târziu în 1395 - la Moscova, unde a desfăşurat o activitate nu numai de pictor de fresce, ci şi de pictor de icoane şi de miniaturist. El decora la Moscova, în 1395, biserica Naşterii Fecioarei, fiind ajutat de Simeon Ciornîi, în 1399 catedrala sfântul Mihail şi în 1405 catedrala Blagovescenie (Bunavestire), cu colaborarea lui Prohor din Gorodeț şi a lui Andrei Rubliov însuşi. A executat de asemenea picturi profane în palatul marilor cneji de la Moscova şi în cel al lui Vladimir Andreievici, cneazul de Vladimir.

Din operele aparținând perioadei moscovite a lui Teofan nu ne-au rămas decât remarcabilele icoane alcătuind ansamblul Deisis pe care l-a pictat pentru iconostasul catedralei Blagovescenie.

Puternica personalitate a lui Teofan a produs o impresie profundă asupra ruşilor, care l-au numit "înteleptul", admirându-i atât vioiciunea minții cât şi îndrăzneala stilului. Acțiunea pe care a exercitat-o asupra dezvoltării artei ruse a putut fi comparată cu aceea pe care au avut-o în secolul al XVIII-lea Rastrelli, Quarenghi şi Rossi.

4.14 Pictura religioasă în nordul Macedoniei

Slabirea şi chiar acea rupere a relațiilor între Imperiul lui Duşan şi Constantinopol înlesniră în Macedonia apariția unui curent artistic caracterizat printr-un desen prea puțin îngrijit dar viguros şi prin înclinarea spre tratarea unor subiecte noi, ilustrate cu detalii realiste luate din viața poporului. Acestui curent îi aparțin frescele executate în 1349 de un zugrav, numit Mihail, în biserica mănăstirii Lesnovo, care fusese zidită în 1341 de către despotul Oliver, grec de origine. Tot de acelaşi curent se înscriu frescele din biserica mănăstirii Marko, de lângă Skoplje, întemeiată în 1371 de către regele Vukasin (1366-1371) şi terminată de fiul sau Marko (1371 - 1394), cel mai vestit erou al baladelor sârbeşti. Scena în care Rahila îşi plânge copiii şi " nu vrea să se mangiie pentru ca nu mai sunt" (Ieremia, 31, 15), pe care o întâlnim aici pentru prima dată, dovedeşte o energie dramatică a imaginației de esență populară, pe care nu o stăvilesc convențiile ancestrale ale unei arte de curte.

Apropierea care s-a produs, în fața amenințării comune a turcilor, între Imperiul bizantin şi statele sârbeşti ivite după dezmembrarea Imperiului lui Duşan a fost însoțită de o intoarcere spre formele de expresie cu aspect mai bizantin. Mitropolitul Ioan, din împrejurimile Prilepului - pictor de fresce şi de icoane şi, în

acelaşi timp, episcop - a fost unul dintre principalii promotori ai acestei mişcări. Împreună cu un călugar-zugrav numit Grigore, el a decorat în 1389 - anul bătăliei de la Kossovo - biserica mănăstirii sfântul Andrei, întemeiată în valea adâncă a râului Treska, nu departe de Skoplje, de către Andreas, fiul lui Vukasin şi fratele lui Marko, în cinstea patronului său. Aceste fresce vădesc o artă aristocratică şi arhaizantă, mai degrabă savantă decât de inspiraţie profundă, care se nutrea din mai multe izvoare.
O robusteţe a modeleului, provenită din cunoaşterea operelor create în veacul al XIII-lea, se îmbina cu trăsăturile caracteristice ale picturii paleologe, cum ar fi alungirea proporţiilor personajelor, freamătul draparilor şi fundalurile de arhitecturi compuse cu eleganţă. La acestea se adaugă nota epocii în preocuparea foarte accentuată pentru expresia psihologică. Pe carnaţiile întunecate luminile sunt aşezate în mici linii albe paralele, care alcătuiesc laolaltă intinse pete strălucitoare. Minuţiozitatea execuţiei nu dăunează monumentalităţii figurilor.

4.15 Şcoala din regiunea Moravă

Odată cu retragerea spre nord a sârbilor respinsi de turci, în valea Moravei s-a constituit o nouă şcoală, care a ştiut să dea tradiţiei derivând din arta contemporană cu Andronic al II-lea şi Miliutin, o expresie în acord cu sensibilitatea acestei epoci intunecate de nenorociri şi de calamităţi. Ca şi în arhitectură, spiritul decorativ, gustul amănuntului, căutarea pitorescului au biruit simţul monumentalului. La fel ca şi în stilul numit pe nedrept "cretan", înrudirea în ceea ce priveşte tehnica şi inspiraţia cu pictura de icoane devine foarte strânsă. O artă a sentimentelor gingaşe şi a vieţii lăuntrice triumfă în această vreme. În ea se desluşeşte acea dorinţă de rafinament, care se ascute în sânul civilizaţiilor conştiente de pieirea lor apropiată. Pe pereţii bisericilor se desfaşoară şirul sfinţilor militari, cu trupuri zvelte şi sinuoase, patroni şi protectori ai nobililor sârbi. Frescele bisericii de la Ravanica (zugravită pe la 1377 de un anume Constantin), Ljubostinja (pictată între 1402 şi 1404 de către Macarie), Resava (numită şi Manasija, între 1407 şi 1418) şi Kalenid (pe la 1415) ne-au păstrat frumoase exemplare ale acestui stil care îşi arunca ultimele luciri ale unei creaţii artistice valoroase înaintea desăvârşirii cuceririi turcesti. Calităţile lor de duioşie gingaşă şi de graţie unduioasă le înrudesc cu arta lui Andrei Rubliov din Rusia.

4.16 Pictura religioasă în Bulgaria în sec. XIV

Bulgaria, a cărei civilizaţie a strălucit din nou sub domnia lui Ioan (sau Ivan) Alexandru (1331 - 1371), a cunoscut şi ea o activitate picturală destul de intensă. Din nefericire majoritatea monumentelor pictate - şi încă dintre cele mai însemnate - au dispărut ca urmare a distrugerilor efectuate de turci, pe care fertilitatea solului, mai mare decât în Serbia şi în Macedonia, i-a îndemnat să se statornicească pe acest meleag devenind coloni. Noii sosiţi i-au alungat pe locuitori de pe ogoarele lor şi au refolosit la construcţiile lor materialele edificiilor mai vechi.

Frescele din mănăstirea Zemen, zidită prin anii 1354 de către despotul Dejan, şi cele de la Ljutibrod aparţin unui curent de artă monastică, provincial şi popular, numit şi "tradiţie arhaică ". Într-adevăr, el prelungeşte arta de aceeaşi inspiraţie, întilnită mai înainte în Cappadocia, în Grecia propriu-zisă şi în Italia meridională. Aici, ca şi acolo, se vădeşte o mare înclinaţie spre naturalismul narativ, un desen mai

atent la expresivitate decât la eleganță, chipuri late şi pline, figuri înghesuite pe suprafețe înguste, subiecte care se înşiruie în frize continui în loc să fie separate în panouri rectangulare.

Dar mai există de asemenea, mai ales în bisericile zidite şi decorate din initiativa tarului şi a inaltilor dregatori de la curtea sa, şi opere îngrijit executate, care au suferit o puternică influență a Constantinopolului. Vom cita ca principale exemple cele două bisericuțe rupestre din apropiere de Ivanovo (dintre care una cel puțin, şi cea mai importanta - Tarkvata - este ctitoria lui Ioan Alexandru) cupola şi ahsida bisericii sfântul Gheorghe de la Sofia, şi biserica sfinții Petru şi Pavel de la Târnovo.

În ansamblu se remarcă o factură rapidă şi sigură de mijloacele sale, un desen ferm şi plin de nerv, un modeleu al trupurilor şi al draparilor realizat prin contraste, un simț al compoziției ritmate şi limpede organizate şi, atunci când subiectul se pretează, o predilecție pentru expresia dramatică. Mai multe amănunte derivă din modele existente la sfârşitul antichității. Astfel, la Ivanovo, pe fundahirile de arhitecturi sunt desenați atlanți, în picioare sau ghemuiți, care susțin o coloană sau un antablament. În anumite scene, mai cu seama în Sărutul lui Iuda, personajele atletice, înveşmântate în tunici exomis, sunt vădit luate din repertoriul artei antice. Aceste picturi aparțin acelei faze din arta de la Constantinopol, care la Mistra a dat frescele bisericilor Hodighitria din cartierul Brontochion şi Peribleptos, acea fază pe care a cunoscut-o şi Teofan Grecul în cursul anilor săi de ucenicie şi ai primelor creații în capitala Imperiului.

4.17 Pictura bizantină în Țările Române

Țările române: Curtea de Arges

Pictura religioasă de inspirație bizantină şi-a făcut apariția în Țările Române în veacul al XIV-lea. Influențele Constantinopolului şi ale Trapezuntului se încrucişează aici cu cele din țările învecinate: Macedonia, Serbia, Bulgaria şi Rusia. Este firesc să admitem că primele monumente au fost decorate mai cu seamă de zugravi de origine greacă. Cel mai vechi ansamblu şi totodată unul dintre cele mai importante îl reprezintă frescele care au fost executate după mijlocul veacului al XIV-lea pe pereții bisericii domneşti sfântul Nicolae de la Curtea de Arges, înălțată în jurul anilor 1350. Lucrările de curățire intreprinse de Comisia monumentelor istorice din Romania au permis să se vadă că, din punctul de vedere al stilului şi al iconografiei, ele nu se înrudesc numai cu acelea de la Kariye Djami, din care îşi trag obârşia, ci şi cu frescele bisericilor lui Miliutin, îndeosebi cele de la Nagoricno şi Grasanica. O bună parte a inscripțiilor sunt în limba greacă, pe când mai târziu în Țările Romane se va folosi numai slavona ca limbă bisericească. Din aceasta se poate deduce că cel puțin unii dintre pictori, dacă nu toți cei care colaboraseră la executarea acestui vast ansamblu, erau greci.

Frescele de la Curtea de Argeş ne apar aproape ca o sumă a subiectelor tratate şi a curentelor la modă în pictura bizantină pe la mijlocul secolului al XIV-lea. Scenele cu personaje zvelte, elegante, însuflețite de mişcări vioaie stau în vecinatatea altora aparținind unei maniere mai populare şi mai realiste, dar toate poartă pecetea unei profunde umanități.

Frescele (din pronaosul) de la Cozia, realizate în anii de după 1386, vădesc aceeaşi tendință către misticismul rafinat ca şi acelea aparținând şcolii din valea Moravei.

4.18 Pictura profană în epoca Paleologilor

Nu ne-a rămas nimic din pictura profană executată în aceasta epocă. Până şi la Constantinopol, greuăţtile financiare prin care a trecut dinastia Paleologilor nu erau deloc propice unor asemenea lucrări. Dar în palatul de la Trapezunt, unde, pentru a se afirma mai bine, tânăra putere avea nevoie de legătura cu marile tradiții ale trecutului imperial, frescele înfăţişau domnitorii şi episoadele din istoria oraşului, îndeosebi primejdiile care fusesera biruite.

În Serbia, în Bulgaria şi în Rusia anumite palate ale principilor domnitori au fost împodobite cu fresce. În 1881 au fost distruse frescele din palatul lui Duşan de la Drimac, în apropiere de Skadar, din nefericire înainte ca ele să fi fost studiate.

IX. Tehnici de pictură

1.1 Tempera:

Picturi executate în tempera se întâlnesc din cele mai vechi timpuri, la grecii antici, egipteni, tehnica preluată apoi de bizantini în pictura icoanelor pe lemn.

Tradiția icoanelor pe lemn în tempera s-a păstrat de sute de ani, tehnica şi modul de pictare păstrându-se în anumite manuale de pictură, aşa zisele "Erminii". Suportul de pictat este lemnul foarte bine uscat, peste care se aplică un grund special din clei de oase, praf de cretă, puțin ulei de in sau chiar miere ori săpun de casă, pentru a conferi grundului elasticitate. Peste acest grund se face desenul, apoi se pictează tema propriu-zisă. Pentru o icoana în stil bizantin, culorile de tempera cu emulsie de ou, sunt cele mai potrivite căci în aceasta tehnică se cere ca culorile să se usuce relativ repede pentru a le putea modela. Din această cauza culorile de ulei sunt total nepotrivite datorită perioadei lungi de uscare. Ca liant, pentru culorile de tempera se foloseşte o emulsie de ou, ceea ce le conferă culorilor prospețime şi rezistență în timp.

La finalul picturii icoanei aceasta se lăcuieşte cu un vernis special, dar numai după o perioadă de câteva zile, chiar săptămâni, ca să aibă timp să se usuce atât grundul de pe icoană, cât şi stratul de culoare. Dacă pictura nu este bine uscată, culorile se vor înnegri în timp şi se vor îngălbeni.

În pictura monumentală bisericească, tehnica în tempera nu este la fel de rezistentă în timp ca şi fresca, pentru că pictura în tempera este formată propriu-zis dintr-o pelicula de culoare. Aceasta, în anumite condiții neprielnice ar putea să se decojească, pe când pictura în fresca formează un corp comun cu suportul său - stratul de var- datorită procesului de carbonatare a varului.

1.2 Ulei:

Pictura în ulei îşi are începutul probabil înainte de secolul al X-lea, iar apoi după Renaşterea din Italia va lua locul celorlalte tehnici de pictură datorită uşurinței lucrului şi a folosirii culorilor. De asemenea avea şi avantaje: se puteau obține diferite efecte prin pensulație, atât transparente, cât şi opacitate, în funcție de concentrația de ulei din pigment. Pictura în ulei se poate realiza pe orice suport, în strat subțire sau în

pastă. Toate aceste efecte erau perfecte pentru o pictură realistă, aşa cum se prefera deja în Apus.

Folosită în pictura monumentală este una dintre cele mai puţin rezistente tehnici. Din cauza peliculei impermeabile de ulei umezeala din perete poate exfolia stratul de culoare. Tot aşa, din exterior, se poate forma condens pe suprafaţa picturală.

1.3 Vitraliul:

Vitraliul este tehnica de pictură obţinut din îmbinarea unor bucaţi de geamuri diferit colorate. Vitraliul a început să fie folosit când tehnica mozaicului era în declin. În Apus, ferestrele în vitraliu vor excela în complexitate în perioada gotică, în acea perioadă bisericile gotice erau foarte impunătoare şi înalte, de aceea era nevoie de mai multă lumină. Ferestrele s-au mărit, spaţiul dintre geamuri s-a micşorat, pereţii nu mai erau pictaţi şi astfel s-a recurs la vitraliu, singurul mijloc prin care s-ar fi putut da culoare interiorului bisericii.

Tehnica este una grea, căci necesită unelte şi cuptoare speciale pentru prelucrarea sticlei. Colorarea acesteia se face cu oxizi metalici rezistenţi la temperaturi înalte de 1200 grade C. Pentru realizarea unui vitraliu se face pentru început un desen cât mai simplu, împărţit în zone colorate. Apoi se face acelaşi desen pe un carton care se decupează după fiecare zonă colorată. Bucăţile de carton se lipesc de sticla colorata potrivit culorii respective. Apoi se taie sticla la dimensiune şi se reface mozaicul acum din sticlă, lipind-se bucăţile între ele cu plumb topit.

Într-o biserică ortodoxă pictată se pot monta vitralii, cu condiţia să fie mai simple, pentru a nu încărca prea mult spaţiul interior, sau ca să nu concureze cu peretele deja pictat.

1.4 Pictura în ceară

Aceasta este o tehnică la care s-a renunţat, cu toate ca era folosită încă din antichitate. Pentru această tehnică se foloseşte ceara de albine expusă 10-20 de zile la soare, apoi topită repetat în apă curată. Diluată cu esentă de terebentină, ceara astfel pregătită se amestecă pe paleta cu pigmenţii. Icoanele sau tablourile în ceară aveau avantajul că prezentau culori mate, catifelate care nu se îngălbeneau în timp şi nu se crăpau. Erau însă sensibile la zgârieturi, lovituri şi temperaturi ridicate.

Tot o tehnica pierdută, dar mult mai complicată era pictura cu ceara caldă, numita *encaustică*. După unele studii s-a ajuns la concluzia că suportul folosit trebuia să fie cald. Culorile amestecate cu ceară, de asemenea se menţineau ca o pasta tot cu ajutorul căldurii. Chiar şi încăperea, unde se lucra, trebuia să aibă o temperatura ridicată constant, iar culoarea se aplica cu spatule sau pensule aspre "din prima" fără reveniri. Astăzi, datorită condiţiilor pretenţioase, nu se mai foloseşte pictura în encaustică.

In zilele noastre, pentru o pictură reuşita, cel mai sigur este să se folosească vechile tehnici după indicaţiile din Erminii, dar şi tehnica potrivită pentru suportul pe care se doreşte pictarea (perete, lemn, pânză). Garantarea unei picturi sau icoane reuşite o reprezintă însăşi vechile icoane sau biserici care au dăinuit sute de ani. Chiar

dacă nu deţineau tehnicile din zilele noastre, pictorii din vechime deţineau însă răbdare, experienţă, dăruire, talent şi frică de Dumnezeu.

1.5 Pictura bisericească

Este indisolubil legată de locaşul de cult ortodox. Este greu de inchipuit o biserică ortodoxă fără pictură murală care acopera de obicei intreaga suprafaţă interioara a zidurilor bisericii, iar uneori, ca în cazul bisericilor româneşti din nordul Moldovei, chiar suprafaţa exterioară ; exceptiile de la regula generală sunt puţine şi ele se explică numai prin împrejurările istorice defavorabile (ca în cazul unora dintre bisericile monumente istorice din Moldova şi a celor din Ardeal), prin lipsa posibilităţilor materiale de a realiza zugrăvirea, ori prin influenţa cultelor protestante cu ai căror membri au convieţuit credincioşii ortodocşi, în unele regiuni multinaţionale. Cât priveşte icoanele mobile (portative) ele sunt intim legate nu numai de locaşul cultului public şi oficial al Bisericii, de unde nu lipsesc niciodată ci şi de manifestările cultului particular, pătrunzând în casele credincioşilor.

Folosirea şi venerarea lor a fost integrata în chip fiinţial manifestărilor cultului divin public. Intrând în biserică, credincioşii se închină mai întâi la icoanele de pe iconostasul din mijlocul naosului şi la cele de pe catapeteasmă, şi abia după aceea iau loc în sfântul locas, pentru a participa la sfintele slujbe. Înainte de a intra în sfântul altar pentru serviciul Liturghiei, preotul ortodox se închină în faţa icoanei Mântuitorului, a Sfintei Fecioare şi a sfântului patron «Hram» al bisericii.

Icoana nu e doar o simplă imagine sacră, ea ne dă sentimentul real al prezenţei lui Dumnezeu şi a sfinţilor.

Slujba Tainei Sfintei Mărturisiri, atât de frecventă în viaţa religioasă a credincioşilor ortodocşi, se oficiază de regulă în faţa icoanei Mântuitorului Hristos, la care de altfel duhovnicul se şi referă în formula sacramentală de îndemn către penitent de a face o mărturisire completa şi sincera ("Iata, fiule, Hristos stă nevăzut, primind mărturisirea ta cea cu umilinţă").

Ca intreaga arta sacră, şi aceea a icoanelor (pictura bisericească în general) nu poate fi înțeleasa în adevaratul ei conţinut şi sens decât integrată în Biserică şi în viaţa ei liturgică şi sacramentală. Ruptă de Biserică şi de viaţa religioasă, arta iconografică nu poate fi înţeleasă decât parţial şi incomplet, dacă nu cu totul eronat, aşa cum se şi întamplă cateodată, în operele unora dintre istoricii sau criticii laici de artă.

Lumea creaturală înfăţişată în pictura iconografică ortodoxă este orientată integral către cea de dincolo, către veşnicie. Spre deosebire de arta religioasă apuseană, mai mult realistă, orientată spre redarea cât mai fidelă a omului şi a naturii, în pictura bisericească ortodoxă atât natura cât şi omul şi lumea animală sunt reprezentate nu atât în existenta lor "naturală", cât în una "spirituală".

2.Reprezentarea Sfintei Treimi în pictura bisericilor româneşti

2.1 Manifestări teofanice (treimice) în istoria biblică a Vechiului şi Noului Testament

Suntem înclinaţi să reprezentăm în chip perceptibil sau sub forme văzute pe cele nevăzute, sau lucrurile care nu cad sub controlul simţurilor. Dorinţa de a avea în faţa ochilor o icoană decurge din caracterul concret al sentimentului religios, care

adesea nu se mulțumeste cu o simplă contemplație spirituală şi care caută să se apropie de divinitate în chip nemijlocit.

Când este vorba însă de Dumnezeu, ființă pur spirituală şi imperceptibila prin simțuri, se ridica în chip firesc întrebarea: este posibilă înfățişarea lui Dumnezeu sau reprezentarea Lui în forme văzute ?

Atunci când iconografia creştină a încercat să reprezinte divinitatea în forme vizibile, s-a izbit de dificultatea sau chiar imposibilitatea de a reda cu mijloacele artei pe Dumnezeu, despre care sfântul Evanghelist Ioan spune că "este Duh" (Ioan IV, 24), iar sfântul Apostol Pavel spune că "nu L-a văzut nimeni dintre oameni, nici nu poate să-L vada" (I Tim. VI, 16).

Şi dacă pentru credință, formula "Dumnezeu unul în ființă şi întreit în persoane" este mai uşor de sesizat, şi în consecință mai uşor acceptabil, pentru un artist, care încearcă să exprime această realitate prin intermediul imaginilor, este mult mai greu. El trebuie să opteze între două alternative: să reprezinte separat pe cele trei persoane, ori divinitatea în unitatea ei. Dar dacă împăcarea acestor două afirmații antagonice este destul de grea chiar pentru credință şi speculația teologică, atunci ea este şi mai dificilă când se pune problema transpunerii ei în imagini văzute, prin mijloacele artei.

În ce priveşte posibilitatea înfățişării Sfintei Treimi, au existat ezitări şi şovăieli chiar în doctrina unor sfinți Părinti; de aceea, s-au folosit momentele teofanice din Vechiul şi Noul Testament, în care Dumnezeu s-a arătat oamenilor credincioşi în diverse forme văzute.

Pentru reprezentarea divinității în chip omenesc s-a plecat de la textul în care este redat sfatul treimic: "Sa facem om după chipul şi după asemănarea noastră" (Fac. I, 26), şi mai ales de la diferitele interpretări ale sfinților Părinti la acest text. Tot la forma de plural se exprima Dumnezeu şi în textele din Fac. III, 22; XI, 7.

Numeroase interpretări au fost făcute şi cu privire la teofania de la Mamvri (Fac. XVIII, 1-15). Arătarea lui Dumnezeu s-a făcut aici prin intermediul a trei îngeri, adevar confirmat şi de sfântul Apostol Pavel (Evr. XIII, 2). Comentând acest text, Origen afirma că "s-a descoperit pe deplin taina cea nepătrunsă a Sfintei Treimi", iar Fericitul Augustin spune că "Avraam vede trei, dar adoră numai pe unul. A văzut trei, dar a înțeles misterul Sfintei Treimi şi închinându-se numai unuia, a mărturisit pe unul Dumnezeu în trei persoane".

Dar, în afară de aceste lămuriri ale unor sfinți Părinti, care desigur sunt cele mai autentice şi mai autorizate, la înțelegerea acestui text a adus o prețioasă contribuție arta creştină, care, urmărind textul biblic, a reprezentat Sfânta Treime în chipul a trei bărbați sau a trei îngeri. Mai ales, la început, pictorii au urmat firul roşu al teofaniei care se desfăşoară într-un cadru idilic caracteristic epocii patriarhale.Puțin mai târziu, Dumnezeu se comunica poporului ales, în scopul eliberarii din robia egipteană. Aşa se face cunoscut lui Moise în rugul aprins, ca Dumnezeul lui Avraam, Isaac şi Iacov (Ies. III, 6, 14), trimițându-l să spună poporului că Dumnezeu a grăit către ei de pe munte, din mijlocul focului. Ei au auzit cuvintele, dar n-au văzut nici un chip (Deut. IV, 10).

Domnul cel transcendent, care nu poate fi cuprins în nici un chip şi ține la credincioşia poporului său, vrea să locuiască în mijlocul acestui popor şi cere ca tron

al prezenței Sale nevăzute între cei ce cred în El, o construcție a mâinii omenești, care are chipurile serafimilor, reprezentând duhurile create, cele mai apropiate de Dumnezeu, din toată creația.

În viziunile profetilor, care sunt interpreții cuvântului lui Dumnezeu în fața oamenilor credincioşi, este exprimat un nou mod al experienței nemijlocite a lui Dumnezeu. Aşa se produce chemarea lui Isaia. În trisaghionul biblic "Sfânt, sfânt, sfânt Domnul Savaot" (Isaia VI, 3), se vede destul de lămurit preamărirea Sfintei Treimi. Şi la acest text s-au făcut unele comentarii, însă cu mai puține posibilitati de redare în pictură.

Proorocului Iezechil i se descoperă Dumnezeu în chipul unui om de foc (Iz, 26-28), iar în viziunile lui Daniil este contemplat un dublu chip ceresc "chipul Celui vechi de zile" şi chipul "Fiului Omului" (Daniil VII, 9-14).

Dacă însă în Vechiul Testament Sfânta Treime nu s-a descoperit pe deplin din cauza înclinarii poporului ales către politeism, în Noul Testament Dumnezeu se descoperă clar şi deplin în cele trei ipostase. Astfel, la botezul Domnului, Tatăl a fost, prezent prin glasul care s-a auzit din cer: "Acesta este Fiul Meu cel iubit", sfântul Duh s-a aratat în chip de porumbel, iar Fiul era persoana treimică întrupată în chip omenesc şi prin care se vede Dumnezeirea (Matei III, 16).

Dar chiar actul Întrupării Domnului ne face accesibilă vederea lui Dumnezeu. Atunci, când Filip, voind să se întemeieze pe o certitudine absolută a vederii, ca apoi să se declare dispus să creadă, îi cere lui Iisus: "Doamne, arată-ne noua pe Tatăl şi ne este de ajuns"; Domnul, care sta în chip văzut în fața lui, îi spune: "De atâta vreme sunt cu voi şi nu M-ați cunoscut, Filipe? Cel ce m-a văzut pe Mine, a văzut Pe Tatăl" (Ioan XIV, 8-9). Sfântul Evanghelist Ioan ne mai spune că în cer sunt trei care marturisesc: Tatal, Cuvântul şi Duhul Sfânt, şi aceşti trei una sunt (Ioan V, 7).

În secolul al IV-lea se precizează învățătura despre Sfânta Treime şi se fac formulările dogmatice potrivit cărora există din veşnicie un singur Dumnezeu în trei Persoane: Tatal, Fiul şi Sfântul Duh (Simbolul credinței). Ținându-se cont de textele scripturistice, cu deosebire de cele din Noul Testament, şi de precizările dogmatice ale Bisericii, atunci când creştinismul are posibilitatea să reprezinte persoanele sfinte în pictură, începe şi drumul reprezentării Sfintei Treimi sub diferite forme, mai ales din secolul al V-lea încoace.

2.2 Reprezentarea Sfintei Treimi în pictura creştină

Posibilitatea reprezentării lui Dumnezeu în forme văzute este dată de două principii creştine: 1) pentru ca El s-a descoperit în diverse forme (rugul arzând, nor sau foc etc.) şi pentru că Fiul lui Dumnezeu s-a intrupat ca om; 2) pentru ca noi purtăm chipul şi asemănarea lui Dumnezeu de la creație. Pornind de a actul întrupării Domnului, sfântul Ioan Damaschin afirma: "Pentru această pricină, plin de încredere zugrăvesc pe Dumnezeu cel nevăzut, nu ca nevăzut, ci ca pe unul care s-a făcut văzut pentru noi, prin participarea la trup şi sânge. Nu zugrăvesc dumnezeirea nevăzută, ci zugrăvesc corpul văzut al lui Dumnezeu; căci dacă este cu neputință să se zugrăvească sufletul, cu atât mai mult Dumnezeu, care a dat sufletului imaterialitatea!"

Dacă Legea veche oprea reprezentarea lui Dumnezeu în forme sensibile, pictura creştină a căutat de timpuriu să înfăţişeze dumnezeirea, ţinând seama de ideea creştină despre cele trei persoane în diferita lor activitate şi de atributele fiecărei persoane în parte.

Astfel, începe reprezentarea persoanelor Sfintei Treimi, mai întâi separat, fiecare dintre ele având simbolul ei caracteristic, inspirat din diferite texte biblice, dintr-un studiu al unui sfânt părinte sau dintr-un imn liturgic. Dumnezeu-Tatal, deşi mai puţin reprezentat, din cauza cuvintelor sfântul Evanghelist Ioan - "Duh este Dumnezeu" (Ioan IV, 24), a fost totuşi pictat încă din vechime, sub diferite forme, fie simbolic sau antropomorfic, unele din aceste moduri de reprezentare rămânând normative în pictură până în zilele noastre.

1. Simbolic, Dumnezeu-Tatăl a fost înfăţişat chiar în catacombe, având ca baza de plecare diferite texte scripturistice, fie sub forma unui nor luminos conform textelor din Ieş. XIII, 21; XIX, 16-18; XXIV, 17; I Regi XIX, 11-12; Matei XVII, 5 (scene de genul acesta înfăţişează Botezul Domnului, Schimbarea la Faţă, Pogorarea sfântului Duh), fie sub forma unei mâini, care iese dintr-un nor (Ies. III, 20; XIII, 16; Ps. CXVII); a ochiului lui Dumnezeu (II Cron. XVI, 19), a tronului lui Dumnezeu (Iezechiel I, 26; Daniil VII, 9)9, sau a rugului în flăcări, care ardea fără a se consuma (Ieş. III, 1).

Începând de prin secolul al IX-lea, înfăţişarea simbolică a lui Dumnezeu-Tatăl cedeaza în favoarea reprezentării Lui în chip de om, bazată tot pe temeiuri biblice, unele deja enunţate. Pe baza acestor texte, Dumnezeu-Tatăl a fost şi este înfăţişat sub chipul unui bătrân venerabil, "Cel vechi de zile", din viziunea proorocului Daniil (VII, 9), cu părul lung şi alb, cu barba mare albă, îmbrăcat în veşminte strălucitoare, şezând pe un nor sau pe tron, cu capul descoperit şi ţinând în mâna dreaptă sceptrul puterii şi al stăpânirii veşnice.

Deseori este pictat şezând pe globul pământesc (Ps. XXIV, 1), având în jurul capului un triunghi echilateral, care simbolizeaza Sfânta Treime, în interiorul căruia se văd scrise literele greceşti -"o on"="Cel ce este"-după textul din Ies. III, 14. "Eu sunt Cel ce sunt" sau "Eu sunt alfa şi omega" (Apoc. I, 8), sau un nimb auriu, simbol al sfinţeniei.

2. În ce priveşte cea de a doua persoană a Sfintei Treimi, Dumnezeu-Fiul, de la început au fost folosite, pentru reprezentarea ei, simboluri şi alegorii, ca: peştele, mielul, păstorul cel bun (Ioan X, 11-15), viţa de vie (Ioan XV, 1-6) etc. În pictura creştină şi îndeosebi în cea a Bisericii Ortodoxe, Mântuitorul este pictat ca un bărbat frumos, pe chipul căruia se oglindeşte sfinţenie, seriozitate, demnitate şi nespusă bunătate; sau prunc, sau în etate, învăţător, prooroc, Arhiereu, cu Evanghelia în mâini, binecuvântând, răstignit pe cruce, după înviere, împărat, judecător s.a.

3. deşi pentru a treia persoană, sfântul Duh, se găsesc multe referiri în Vechiul Testament (Fac. 1, 2; Isaia, LIX, 19; Iezechiel III, 14; VIII, 3 etc), în pictură s-au folosit numai texte din Noul Testament, unde sfântul Duh s-a arătat în forme concrete şi vizibile, cum este cazul la Botezul Domnului (Matei III, 16), unde se arata în chip de porumbel, ca şi la Cincizecime, asupra Apostolilor în chip de limbi ca de foc (Fapte II, 1-4).

Deşi nu există nici un temei biblic pentru reprezentarea în chip omenesc a sfântului Duh, unii miniaturisti apuseni de prin secolul al XI-lea l-au înfăţişat sub

forma unui bărbat matur, care seamană cu Tatăl şi cu Fiul ca etate, purtând aceeaşi îmbrăcăminte, deosebindu-se doar prin insigne; alteori L-au înfăţişat în chip de tânăr, fără barbă, sau copil. Niciodată însă, în pictură, sfântul Duh nu apare singur.

Dacă pentru reprezentarea persoanelor treimice separat, obstacolele au putut fi trecute mai uşor, pentru redarea unităţii Sfintei Treimi a fost destul de greu. Dar cu toate greutăţile de ordin practic, creştinii cunoscând învăţătura Bisericii despre Dumnezeu unul în fiinţă şi întreit în persoane sau ipostasuri, au găsit modalităţi de a reprezenta Treimea, unele mai fericite, mai izbutite şi conforme cu învăţătura Bisericii, altele mai îndrazneţe şi câteodată îndepartate de adevăr, pe care Biserica nu le-a admis.

Greutatea consta şi în faptul că aceste scene trebuiau să redea în acelaşi timp coeternitatea, deofiinţimea şi egalitatea persoanelor. Cu toate acestea, drumul anevoios al reprezentării Sfintei Treimi a început chiar din primele secole. Cele dintâi încercari de a reda ceea ce se ascunde şi este nepătruns în fiinţa dumnezeirii s-au făcut cu ajutorul unor simboluri, dar care trebuiau să redea egalitatea persoanelor, şi prin aceasta începe drumul simbolurilor geometrice sau al formelor simbolice corporale.

Pictorii caută să găsească în lumea formelor, figuri, care să exprime cât mai clar unitatea treimică. Aşa apare chiar în catacombe un triunghi cu laturile egale, având monogramul lui Iisus Hristos, flancat de literele greceşti “A” (alfa) şi „Ώ” (omega).

Asemenea scene triunghiulare se întâlneau în Biserica răsăriteană pe epitafe, considerate ca semne ale credinţei în Sfânta Treime. Mai târziu, acest triunghi a fost aşezat pe capetele persoanelor zugrăvite în icoane. Prin secolul al XV-lea apar pentru reprezentarea Treimei nişte cercuri împletite.

Evoluând treptat, pictura trece de la figurile geometrice la reprezentările simbolice, ale Sfintei Treimi, încât la începutul secolului al V-lea se întâlneşte o astfel de înfăţişare, aşa cum a dorit s-o ilustreze Paulin de Nolla: o câmpie cu palmieri, în mijlocul căreia se înalţă un deal, pe care stătea Hristos în chip de miel; deasupra mielului plana porumbelul, iar deasupra porumbelului era o cruce înconjurată de raze luminoase şi stele. Din deal izvorau patru râuri, simbolizând Evangheliştii, iar într-un cerc se aflau doisprezece porumbei. Întreaga compoziţie era dominată de mâna lui Dumnezeu, care ieşea dintr-un nor. Aceasta ar fi prima reprezentare cunoscută, care ne redă unitatea Sfintei Treimi, cele trei persoane fiind redate, în ce priveşte forma, pe verticală.

Un real progres s-a făcut atunci când pictorii au început să redea Treimea cu ajutorul unor figuri omeneşti şi a altor simboale, sau a două figuri omeneşti şi un simbol; dar totdeauna operele lor au fost naturale şi prin urmare nu au ofensat nici raţiunea, nici sentimentul religios al credincioşilor. şi din fericire, această cale a fost mai mult urmată. Astfel, din secolul al V-lea aflăm motive cu Tatăl în forma simbolică a unui nor luminos, Fiul ca om iar sfântul Duh în chip de porumbel, mai întâi într-o pictura murală, care reprezinta Botezul Domnului.

Pentru a fi în deplină armonie şi concordanţă cu învăţătura ei, Biserica stabileşte reguli precise cu privire la reprezentarea Sfintei Treimi în pictură. De la această dată, Tatăl se picteaza în chipul unui bătrân venerabil Fiul şezând de-a dreapta Lui, amândoi purtând nimb pe cap, iar Duhul sfânt în chip de porumbel, plutind în aer deasupra lor.

O formă de reprezentare a Sfintei Treimi, care a devenit aproape normativă în Biserica Ortodoxă, este cea alegorică a ospeției lui Avraam, la stejarul din Mamvri. Tema foarte timpurie şi cea mai răspândită în arta bizantină, îşi găseşte temei în textul din Fac. XVIII, 1-15, deşi la început a avut la bază şi diferite tradiții elenistice.

De regulă, cina lui Avraam sau Filoxenia (iubirea de străini), cum i se mai zice în terminologia iconografică, se prezintă sub chipul a trei îngeri sau a trei bărbați, aşezați pe o latură sau în jurul unei mese pe un fond de arhitectură cu unul sau mai multe etaje, legate printr-un ştergar. Ei sunt încadrați de Avraam şi Sarra, ca gazde.

În înfățişarea acestei scene, scopul artiştilor era uneori dublu: pe de o parte, prezentarea elementului surpriză şi bucuria gazdei, care intră în relație cu Dumnezeu, iar pe de altă parte, prezentarea Sfintei Treimi. În felul acesta apar două trăsături esentiale: cea dinamică şi cea reprezentativă. Aceste două elemente apar cât se poate de plastic într-un mozaic de la biserica Sfânta Maria Maggiore din Roma, sec. IV, unde scena apare în două registre suprapuse: în partea superioară, Avraam adresează salutul de bun venit celor trei soli ai lui Dumnezeu, şi-i primeşte cu brațele deschise; în partea inferioară este reprezentată cina, artistul respectând textul biblic.

Şi mai desăvârşită apare scena în mozaicul de la San Vitale din Ravenna. În evoluția acestei scene, în ce priveşte compoziția, în arta bizantină întâlnim un stil frontal, caracterizat mai întâi prin înşiruirea a trei persoane, egale ca înălțime şi asemănătoare ca chip, prin care se reda egalitatea persoanelor treimice.

De prin secolul al IX-lea apare tendința, ca figura centrală să le domine pe celelalte. Cum secolele schimbă ideile spre noi orientări stilistice, realizându-se opere din ce în ce mai perfecte, prin secolul al XIV-lea apare o masă semirotundă, iar figurile şi propozitiile persoanelor capătă grație şi suplețe, fiind aşezate în profil. Cele mai desăvârşite realizari de genul acesta au rămas moştenite de la Teofan Grecul şi Andrei Rubliov.

Pentru a se crea o oarecare uniformitate în reprezentarea Sfintei Treimi, au apşrut erminii sau manuale de pictură, ca cea a lui Dionisie de Furna, care stabileşte prescriptii precise pentru fiecare compoziție. Pentru ospeția lui Avraam se prescrie: "Cea a lui Avraam iubitor de straini": "Casa şi trei îngeri şezând la masă, având înaintea lor un cap de bou şi pâini într-o tipsie şi alte blide cu bucate, şi pahar şi o cană cu vin; de-a dreapta lor, Avraam aducând o strachină acoperită, iar de-a stânga Sarra o strachină cu găină ține în mâini".

2.3 Reprezentarea Sfintei Treimi în pictura bisericilor româneşti

Pictura bisericilor româneşti, şi îndeosebi frescele picturii exterioare ale unor biserici din Moldova au fost admirate, studiate, comentate şi comparate cu alte picturi geniale din lume, conferindu-li-se locul cuvenit în cadrul artei universale.

În varietatea şi mulțimea de compoziții care se bucură astăzi de notorietate universală, îşi găseşte un loc binemeritat şi reprezentarea Sfintei Treimi, pe care o întâlnim în fiecare monument, sub diverse forme, unele avându-şi izvorul de inspiratie în Sfânta Scriptură, altele în simbolul de credință, în Sfânta liturghie sau diferite imne liturgice.

Vom încerca în cele ce urmează, să prezentăm formele cele mai tipice sub care este reprezentată Sfânta Treime în bisericile româneşti din toate provinciile țării, după

importanța pe care o prezintă, cu sublinierea ideilor principale şi cu caracteristicile fiecăreia şi pe cât posibil, raporturile, interferențele şi înrâuririle primite din scenele similare care apar în monumentele bizantine din țările vecine.

A. Masa de la Stejarul lui Mamvri (Filoxenia lui Avraam)

Ca formă de reprezentare. a Sfintei Treimi, cina de la Mamvri apare de timpuriu în pictura bisericilor de pe tot cuprinsul țării. La origine tema este de factură bizantină, însă intrând în iconografia românească, chiar respectând indicațiile din erminii, nu întârzie să îmbrace un caracter național, specific artei româneşti, transformându-se treptat şi adaptându-se la forme ale devoțiunii populare, devenind predilectă atât pentru credincioşi, cât şi pentru unii pictori. De altfel, în popor a pătruns şi a circulat chiar o legendă, consemnată în scris de către B. P. Hasdeu, care spune că Avraam "avea pururea lege ca fără oaspeți să nu mănânce".

Una dintre cele mai semnificative compoziții de acest gen din bisericile româneşti, ne-o oferă calota estica a pronaosului mănăstirii Sucevița (1595), care reține atenția prim caracterul ei comunicativ, prin expresivitate şi naturalețe. La o masă de formă dreptunghiulară, pe care se află farfurii cu fructe şi struguri, cupe de vin şi ridichi, stau aşezați cei trei îngeri. Cel din mijloc, plasat pe latura lungă a mesei, este încadrat de cele două personaje biblice, care îl servesc; ceilalți doi îngeri sunt aşezați la capetele mesei.

Urmând curba bolții pronaosului, două clădiri înalte şi înguste, legate între ele printr-un şervet vărgat, formează fondul arhitectural al scenei propriu-zise. În fața mesei, în prim plan, este redat un bărbat, care poartă pe cap o pălărie cu boruri mari, de tip spaniol, care se pregăteşte să sacrifice vițelul pentru ospăt.

Scena impresionează mult, atât prin coloritul roşu viu al veşmintelor, cât şi prin întreaga mişcare, pe cât de sintetizată, pe atât de expresivă. De jur-împrejurul scenei, îngeri în picioare purtând sulițe în mâini, alternând cu serafimi, care poartă ripide, accentuează curba elegantă formată de tamburul calotei.

Cam în aceeaşi maniera apare scena la biserica sfântul Dumitru din Suceava (1535), dar aici este plasată în bolta de sud a naosului, unde un arbore falnic formează fondul, iar cavalerul care trebuia să junghie vițelul lipseşte. La biserica episcopală din Roman (pictata în secolul XIX) scena este redata în profil, cu îngerii aşezați la o masă samirotundă, doi dintre ei în prim plan.

Se pare că cea mai mobilă îşi cea mai monumentală reprezentare a Sfintei Treimi sub forma Ospeției lui Avraam a fost realizată de pictorii mănăstirii Humor (1532), scena care a impresionat atât de mult chiar pe unii specialişti, determinându-i s-o compare cu picturile lui Rubliov sau Fra Angelico.

Peisajul este înlocuit de un arbore cu silueta caligrafiată, iar cele două personaje biblice stau lângă el. Pe acest fond se decupează siluetele grațioase ale celor, trei îngeri, veşmintele cărora, de un albastru deschis, străbătute de lumini interioare, se detaşează cu subtilitate pe ecranul întunecat al fondului. Această compoziție este una dintre cele mai izbutite ale picturii noastre, constituind o mărturie a înaltului nivel artistic, pe care îl atinsese pictura românească în secolul al XVI-lea.

În pictura bisericilor dn Muntenia, scena este ilustrată foarte sugestiv la Cozia (1517), unde apare pe fațada de vest, pe un fond arhitectural simplu. îngerii,

înveşmântaţi în galben şi purtând pe dedesubt haine de culoare verde, bleu şi roşu-cireşiu, sunt aşezaţi la o masă, acoperită de um material roşu-închis, cu o broderie bleu.

Pentru a fi simbolizate egalitatea şi unitatea celor trei ipostasuri, în toate scenele din bisericile româneşti, care înfăţişează Ospeţia lui Avraam, fiecare înger poartă aureola în jurul capului, cu initialele “o on”. Prin chipurile blânde ale îngerilor se urmăreăte redarea unor atribute ale lui Dumnezeu, ca iubirea, bunătatea şi sfinţenia.

B. Tronul Hetimasiei - sau gătirea tronului este o formă de reprezentare simbolică a Sfintei Treimi, prin care se urmăreşte redarea egalităţii celor trei persoane. Scena este pusă în pictara bizantină, de obicei, în legatură cu judecata viitoare şi apare ca unul din elementele care compun marea frescă a judecăţii din urmă. În bisericile româneşti apare destul de frecvent şi cu aceeaşi semnificaţie: tronul închipuie pe Dumnezeu-Tatăl, crucea şi Evanghelia de pe Dumnezeu-Fiul, iar porumbelul de deasupra crucii, pe sfântul Duh. Uneori, de o parte şi de alta, apar uneltele de tortură: lancea, buretele, coroana de spini, cuiele. La origine, tema a fost inspirată din Apoc. XX, 11, XXI, 1-9, sau din Ps. IX, 7-8: "Iar Domnul râmane în veac; gătit-a scaunul Lui de judecată; şi El va judeca lumea."

Prezenţa uneltelor de tortură ne duce la concluzia că pe lângă judecata din urmă, Hetimasia aminteşte şi de răscumpararea noastră, a cărei condiţie este jertfa Mântuitorului. De aceea pictorii aşează şi uneltele patimilor. Tema o găsim în unele biserici din secolul al XI-lea, ca la cea a Adormirii Maicii Domnului din Niceea, la Kiev şi în Palermo.

Aşa cum am descris-o, apare în pictura bisericilor de la Moldoviţa, Humor, Voroneţ, sfântul Gheorghe din Hârlău, Cozia, Snagov etc. Uneori scena apare contopită cu scena Sfintei Treimi, reprezentată antropomorfic.

C. Reprezentarea antropomorfică a Sfintei Treimi

În pictura bisericilor româneşti, Sfânta Treime mai apare sub următoarea înfăţişare: Tatăl, redat sub chipul Celui vechi de zile, şi Fiul, cu chipul său istoric, stau alături pe o bancă fără reazem, iar porumbelul apare între Ei, cum se poate remarca la Cozia, Snagov (1540), Stâneşti (1537), Bodrog (sec. XVI-XVII) s.a.

La unele biserici moldoveneşti ca Vatra Moldoviţei, Humor, Suceviţa, Dragomirna, într-un Liturghier manuscris al lui Anastasie Crimca, într-un Tetraevanghel, scris de acelaşi autor şi într-o icoana din secolul al XVI-lea, păstrată în colecţia preotului C. Mătase din Piatra Neamt, apare şi crucea, pe lângă cele trei persoane. Se pare că aceasta constituie rezultatul contopirii Hetimasiei cu Sfânta Treime, pe care o întâlnim în unele biserici din Iugoslavia şi Bulgaria.

Compoziţia, aşa cum apare în cele două provincii româneşti, este foarte complexă şi se inspira din mai multe texte biblice deodată, în frunte cu cap. VII, 9 din proorocia lui Daniil şi cu Ps. CX, 1, unde se spune: "zis-a Domnul Domnului meu: şezi de-a dreapta Mea, până ce voi pune pe vrajmaşii Tăi, aşternut picioarelor Tale", precum şi din Matei XXVI, 64; Marcu XIV, 62. Îşi găseste apoi justificarea în Sfânta tradiţie, începând cu Simbolul de credinţă, şi anume în articolul: "Si s-a suit la ceruri şi şade de-a dreapta Tatalui."

Scena s-a format în Orient, chiar dacă am admite că Tatăl, sub înfăţişarea Celui vechi de zile a fost reprezentat întâi în Apus, de unde, prin intermediul cruciadelor, a pătruns şi în răsărit.

În pictura bisericilor româneşti, scene de genul celor enunțate mai sus apar fie în altar, în naos, pronaos sau pe o suprafață exterioară a bisericilor, când aceasta este zugravită. Prezența Sfintei Treimi pe bolta altarului sau pe intradosul arcului triumfal al absidei este evocată aici de diferite imne ale sfintei liturghii ca: Unule născut.., Imnul Heruvic, în mormânt cu trupul.., Pre Tatal, pre Fiul şi pre sfântul Duh, Crezul, Cu vrednicie.., aşa cum ne arata scena din bolta altarului bisericii de la Cozia, de la Stăneşti, de la biserica Domnească din Târgovişte, Snagov, Moldovița, Sucevița, Dragomirna (1609) etc.

La Snagov, Cel vechi de zile şi Mântuitorul sunt aşezați pe o banca, cu globul pământesc la picioarele Lor, iar porumbelul, care din cauza deteriorărilor nu se mai vede, era plasat deasupra lor.

La Cozia cele trei persoane apar redate pe verticală: Tatăl sus, încadrat de doi serafimi, sfântul Duh şi Iisus Hristos arhiereu la altar, oficiind Liturghia divină. Ceva mai deosebit apare scena la Hurezi, unde cele trei persoane sunt pictate într-un medalion.

Pe intradosul arcului triumfal al bisericii din Stăneşti, porumbelul ocupă locul central, înconjurat de un nimb luminos, Tatăl şi Fiul stau pe tron. Fiul, în haine de epocă, ține în mâna stângă zapisul pe care sunt scrise păcatele oamenilor, pe care îl sfărâma. Toate scenele din jur sunt în relație cu rugăciunile liturgice adresate Sfintei Treimi.

La biserica sfântul Nicolae de la Argeş (începutul secolului XVI), în calota absidei altarului, apare Sfânta Fecioară rugându-se, între doi îngeri care o adoră. Pe boltă sunt reprezentați Dumnezeu-Tatăl şi Sfântul Duh în chip de porumbel. Însă pentru a avea imaginea Sfintei Treimi, trebuie să considerăm pe Mântuitorul, reprezentat ca prunc în brațele Maicii Sale.

Pe lângă persoanele Sfintei Treimi apare şi crucea în mijloc într-o scenă la mănăstirea Sucevița, pe primul arc dintre bolta altarului şi arcul triumfal, unde se urmăreşte ilustrarea icosului al VIII-lea al Acatistului Bunei Vestiri: "Cu totul a fost întru cei de jos şi de cei de sus nu s-a despărțit Cuvântul Cel nescris împrejur."

Aici, ca în toate scenele, care ilustrează icosul al VIII-lea, porumbelul apare la incrucişarea brațelor crucii. În mod asemănător apare scena la biserica sfântul Gheorghe din Suceava (1522), la Humor (1532) şi Moldovița (1537).

O scenă care apare pentru prima oară în pictura unei biserici româneşti o aflam în absida de sud a naosului mănăstirii Sucevița, unde se ilustrează imnul liturgic "Unule născut..". Pe un fond roşu, plin de lumină, în centru stă Hristos-Emanuil, înconjurat de un mare nimb, între doi serafimi, ținând în mâna stângă un rulou cu o inscripție în paleoslavă. Pe o masă este aşezat porumbelul, iar deasupra Tatăl este susținut de doi îngeri care zboară. Alți doi îngeri țin globul pământesc. În mod aproape asemănător apare scena la mănăstirea Dragomirna.

Tot la mănăstirea Sucevița ne retine atentia un subiect care ocupa luneta usii de intrare în pronaos, unde Mântuitorul apare încadrat într-o mandorlă, ținând şi sfărâmând cu mâna stângă zapisul păcatelor, iar cu dreapta binecuvântând. Lângă El, Tatăl ține sufletele drepților ("Sufletele drepților în mâna lui Dumnezeu"), iar Sfântul Duh şi crucea sunt deasupra. Un înger poartă deasupra capului său soarele şi luna, iar o inscripție dă primele cuvinte din Facere: "La început a făcut Dumnezeu cerul şi pământul".

Biserica episcopală din Roman ne pune în față încă o variantă, în cupola naosului, unde Cel vechi de zile ține globul pământesc, Mântuitorul Evanghelia iar porumbelul zboară deasupra lor. O inscripție care cuprinde rugăciunea liturgică rostită de arhiereu la al treilea Sfinte Dumnezeule: "Doamne, Doamne, caută din cer şi vezi..", înconjoară tabloul.

Cât priveşte originile mai îndepărtate ale acestor compoziții, conchidem că cele în care apar Cel vechi de zile, Hristos şi porumbelul, sunt inspirate din arta miniaturisticii bizantine. În pictura bisericilor româneşti, acest mod de reprezentare a Sfintei Treimi apare cu nuanțe asemănătoare cu scenele din pictura murală de la Mateic (Iugoslavia, sec. XIV) şi cu cele de la mănăstirea Dragalevici din Bulgaria sau cu cele de la Peribleptos din Mistra.

Aşa cum apare reprezentată în bisericile moldoveneşti menționate, scena se pare că s-a născut din întalnirea şi combinarea mai multor elemente, într-un mediu care a permis contopirea lor în unul singur, fie acesta Veneția sau chiar Moldova. Dar nu poate fi pusă la îndoială nici originalitatea scenelor din Moldova, deoarece aici sunt unicele exemplare care ilustrează icosul al VIII-lea al imnului Acatist.

Trecând la prezentarea Sfintei Treimi din pictura bisericilor din Transilvania- o vom studia separat, deoarece, pe lângă similitudinile cu scenele din celelalte provincii, prezintă unele particularități proprii şi ridică unele probleme iconografice deosebite.

Ca în bisericile din Muntenia şi din Moldova apare Sfânta Treime la mănăstirea Bodrog, lângă Arad (sec. XVI-XVII), la Făgăras, Armăşeni (1655) la biserica din Gurchiu etc. O temă puțin curioasă ne ofera biserica din Tălmăcel (jud. Sibiu), unde apare pe cupola exonartexului bustul lui Iisus Hristos cu trei capete, reprezentând Sfânta Treime.

La biserica din Densuş (sec. XV), în altar, găsim o compoziție deosebită de toate cele amintite până acum: pe un fond albastru este înfățişat Dumnezeu-Tatăl, cu părul alb, strâns în două coade căzute pe umeri, cu barbă şi veşminte albe. El ține mâinile pe umerii copilului Iisus, îmbrăcat într-o cămasă albă, care aminteşte, prin decorația sa, de cămăşile țărăneşti. Iisus binecuvintează cu mâna dreaptă, iar în stânga ține o luminare răsucită. Pe creştetul lui Dumnezeu-Tatăl este pictat porumbelul, al cărui cap cu aureolă, depaşeste cadrul panoului. Compoziția reprezintă probabil opera unui pictor cu mai multă predilecție spre elementul popular, caracteristic de altfel picturii ardelene.

În câteva biserici româneşti din Ardeal întâlnim o compoziție care, deşi ca idee îşi are originea în pictura răsăriteană, - a împrumutat caractere vădit occidentale. Este vorba de tema numită Încoronarea Fecioarei sau Coronatio Virginis, în care, Sfânta Treime, înfățişează tot tradițional prin Dumnezeu-Tatăl bătrân, Hristos şi Porumbelul, încoronează din înaltul cerului pe Sfânta Fecioară Maria. O întâlnim mai ales în bisericile din Transilvania, unde a fost răspândită prin icoanele de lemn şi prin stampe. Se pare că acest ansamblu are drept sursă de inspiratie versete din cântarea cântărilor.

În pictura apuseană se întâlneşte de prin secolul al XII-lea, unde s-a bucurat de o mare răspândire şi datorită cultului marial, înflorit după sinodul tridentin când a apărut ideea despre imaculata concepție.

La noi a pătruns datorită monedelor şi icoanelor occidentale şi a putut fi acceptată fiindcă amintea de o tradiție bizantină, şi anume, binecuvântarea coroanelor împărateşti. Un reflex al acestei tradiții apare la mănăstirea Căluiu, unde, într-o

pictură murală, un înger asează coroana pe capul lui Mihai Viteazul. Ca temă de reprezentare a Sfintei Treimi în cadrul compoziției, încoronarea Fecioarei, apare în pictura mănăstirii Sucevița, la biserica episcopala din Roman (în altar) şi la Raşinari (1750) etc.

La Sucevița apare pe zidul exterior de sud, unde Tatăl şi Fiul stau pe bancă față în față, dar cu, câte o mână asează o coroană pe capul Sfintei Fecioare, care sta în picioare pe un corn de lună. Deasupra capului ei coboară porumbelul. Aici scena pierde mult, din caracterul apusean, prin înfățișarea exterioară, şi se pare că a ajuns aici prin intermediul picturii ruseşti. Observăm că în această scenă zugravii s-au lăsat mult influențați de scena Sfintei Treimi, care apare în iconografia Imnului Acatist.

Câteva elemente deosebite prezintă o scena pictată în altarul bisericii Gura-Sada (1765), unde Sfânta Fecioară stă cu Iisus în brațe, fiind încoronată de doi îngeri. În jur se văd Tatăl şi porumbelul. După cum observăm, pictura bisericilor româneşti ne oferă câteva variante deosebit de interesante ale Sfintei Treimi, unele din ele, strălucind atât în ce priveşte realizarea artistică cât şi în ideea religioasă pe care pictorii vor s-o ilustreze, altele, prin originalitate şi spontaneitate, toate urmărind un scop precis: preamărirea Sfintei Treimi.

D. Reprezentarea Sfintei Treimi în icoanele portative

Icoanele portative reprezintă la noi un gen aparte şi au jucat un rol deosebit de important, atât în cultul bisericesc, cât şi în viața religioasă a credincioşilor. Ele au dat de cele mai multe ori expresie genului artei româneşti, făcând, din punct de vedere artistic, multe concesii gustului popular. Între multele subiecte pe care le înfăţişează aceste icoane apare şi Sfânta Treime sub diferite forme, atât în icoanele pictate pe lemn, cât şi în cele pictate pe sticlă.

Dintre icoanele pictate pe lemn prezintă interes una care se afla la Văleni (jud. Neamț), azi la muzeul de la mănăstirea Agapia, de proportii mijlocii (23/18), înfățişând tronul Hetimasiei, scâniteind de pietre prețioase şi având deasupra crucea. Pe tron se văd porumbelul, Evanghelia, aerul, apoi potirul, lancea, buretele şi cuiele.

O altă icoană, provenită de la Văleni şi păstrată în colecția preotului Mătasă din Piatra Neamț (azi în Muzeul din Piatra Neamț) ne înfățişează Sfânta Treime cum apare la Sucevița şi Dragomirna: Tatăl şi Fiul stând pe o bancă, între ei crucea şi porumbelul.

În colectia mănăstirii Sinaia se păstrează o icoana din secolul al XVII-lea, care reprezintă Sfânta Treime sub chipul celor trei îngeri ospătați de Avraam şi care a fost caracterizată ca fiind "cea mai frumoasă icoană românească dintre realizarile picturale ale epocii".

Pe masa semirotundă este întinsă, înaintea îngerilor, o față de masă lucrată în stil popular. Culorile sunt bine orânduite, veşmintele au falduri elegant lucrate, iar expresiile figurilor sunt cu adevărat îngereşti. Icoana pare a fi o copie după Troița lui Andrei Rubliov, lucrată de zugravul Pârvu Mutu, şi adusă aici de la Schitul Lespezi, din apropiere.

În biserici, în afară de unele icoane portative şi murale, Sfânta Treime apare reprezentată pe iconostase, fie în rândul icoanelor praznicale, fie în mijloc, cum este cazul la biserica Domnița Bălaşa din Bucureşti, catedrala mitropolitană din Iaşi şi

altele. Sunt apoi foarte frecvente în biserici icoanele Sfintei Treimi care o încoronează pe Sfânta Fecioară. Aşa se pot întâlni la biserica Sfânta Ecaterina din Bucureşti, sfântul Gheorghe Nou, Biserica Colţea etc.

Prin casele credincioşilor apar icoane cu un pronunţat caracter apusean: Iosif şi Maria ţin între ei pe Iisus la vârsta de 12 ani, în spatele căruia stă crucea cu coroana de spini. Duhul Sfânt planează deasupra Lui, iar Tatăl apare bust din nori, cu mâinile deschise. Desigur că ele nu impietează cu nimic dogma ortodoxă, dar se departează de tradiţia iconografică ortodoxă.

Trecând la pictura pe sticlă, notăm ca a fost practicată şi s-a dezvoltat la noi, mai mult ca o îndeletnicire a meşterilor din mediul rural, aparţinând în mod aproape exclusiv centrelor din Transilvania şi, într-o măsură mai redusă, unora din nordul Moldovei.

Dacă facem un studiu al compoziţiilor care reprezintă Sfânta Treime, observăm că acestea, ca şi alte teme, au cunoscut un accentuat caracter autohton în pictura icoanelor pe sticlă din Transilvania. Icoanele reprezentând Sfânta Treime aparţin atelierelor de la Nicula, Făgăraş, Sebeş şi altele, unele respectând tradiţia bizantină, altele fiind influenţate de arta apuseană, dar în toate se observă elementele caracteristice ale artei populare româneşti.

Cea mai veche icoană pe sticlă care înfăţişează ospăţul lui Avraam aparţine meşteriilor de la Nicula, de prin 1670-1680. Aceeaşi temă apare şi pe o icoana din 1793, executată de un oarecare Petru Zugrav, găsită la Gârda de Jos (jud. Alba) şi păstrată în colecţia Ciobanu din Bucureşti. Piesa reprezintă, din punct de vedere artistic, o capodoperă, datorată unui meşter iscusit şi stăpân deja pe un stil.

În varianta aceasta din Ţara Oltului, reprezentarea Ospăţului lui Avraam a păstrat ceva din distincţia modelului îndepărtat din tradiţia bizantină, observată îndeosebi în ţinuta veşmintelor îngerilor. Pe masă sunt aşezate o pasăre friptă şi ridichi, între tacâmuri rustice. Avraam apare cu o cană de vin în mână, iar Sara cu un prosop.

Un alt produs al atelierelor de la Nicula este o icoană care ne arată pe Cel vechi de zile şezând pe o bancă şi binecuvântând în dreapta Lui este redat Iisus cu crucea pe umăr. Amândoi ţin globul pământesc, pe care se sprijină crucea cu porumbelul în vârf, şi sub braţele căreia este înscrisă inscripţia NIKA.

Tot aici există o serie de icoane cu Sfânta Treime, de o mare frumuseţe, şi în care peisajul local ocupă un loc de frunte. Tatăl şi Fiul apar în veşminte asemănătoare: o hlamida roşie peste un veşmânt albastru închis. Din loc în loc apar îngeri stilizaţi cu mare măiestrie, precum şi fructe de pădure. Toate acestea denotă aceeaşi unitate de stil şi viziune cromatică.

În colecţia Bidian din Bucureşti se păstrează o icoană pictată în 1808, la Iernuteni, în care Cel vechi de zile ţine globul pe genunchi şi mâna stângă pe el; în mâna dreaptă ţine axa pământului. Fiul, la dreapta Lui ţine crucea pe umărul stâng, iar deasupra zboară porumbelul. O temă care apare mai rar în icoanele pe sticlă este încoronarea Fecioarei, aparţinand tot atelierelor de la Nicula.

Sub forma unui arhiereu cu trei capete, Sfânta Treime este reprezentată într-o singură icoana, pictată în 1853, de către iconarul Ion Pop din Făgăraş. Icoanele pe sticlă sunt astăzi din ce în ce mai căutate şi studiate, reprezentând pentru poporul român producţii din bogatul tezaur naţional, de inspiratie şi realizare-populară.

E. Influente străine şi elementul autohton în reprezentarile iconografice ale Sfintei Treimi din pictura românească

Problema originalităţii în artă, şi cu deosebire în pictură, este foarte gingaşa şi suscita studii minuţioase, atente şi migăloase. Pretutindeni se poate vorbi de un sistem şi de o tradiţie iconografică, iar pictorul nu are voie să inoveze şi cu atât mai puţin să-şi impună ideile sale. În ce ipriveşte iconografia românească în ansamblu, ea a evoluat mai mult sub inrâurirea artei bizantine, sub forme caracteristice.

Uneori influenţele au venit din ţările balcanice, din Rusia şi chiar din Apus, cum a fost cazul în Transilvania, iar pictura românească şi-a dat la rândul ei contribuţia la dezvoltarea artei din ţările vecine. Însă, chiar în cazurile de interferenţă cu alte stiluri, apar la noi elemente locale de o autentică elevaţie şi originalitate. Aşa este cazul cu pictura exterioară a unor biserici din nordul Moldovei, care a stârnit interesul multor specialişti şi uimeşte azi întreaga lume. Dar trebuie evidenţiat faptul că, la noi au fost hotărâtoare directivele Bisericii şi nu iniţiativa artiştilor.

Căutând raporturile dintre reprezentările româneşti ale Sfintei Treimi, cu temele din alte părţi, este adevărat că scene de genul celor din Ţara românească sau Moldova au apărut în unele ţări mai devreme, ca de pildă în Serbia, Bulgaria, la Peribleptos din Mistra, dar este greu să discernem în ce masură acestea au fost insuşite de zugravii români.

Originile sunt uneori obscure şi din pricina deselor restaurări, care, fiind intreprinse uneori de specialişti străini, necunoscători ai spiritului local, tradiţional, au făcut să dispară originalitatea unor picturi.

Dincolo de aceste elemente mai mult sau mai puţin străine, în reprezentările româneşti ale Sfintei Treimi impresionează în mod deosebit ingeniozitatea pictorilor care, fără a se depărta de modelele tradiţionale bizantine, n-au ezitat, acolo unde au considerat că este posibil, să intercaleze unele detalii şi elemente locale, care se potriveau şi gustului credincioşilor pentru care erau create operele respective.

În pictura murală se pare că s-au respectat mai strict canoanele iconografice decât în arta icoanelor portative. Aflăm totuşi, în unele compoziţii ca Teofania de la Mamvri, stilul popular al veşmintelor, masa, broderia, tacâmuri rustice, ridichi, ceapă, sare, sau scena de la Densuş unde Tatăl are părul împletit iar Fiul poartă cămaşă care aminteşte portul popular local.

În icoanele portative, atât pe stampe, cât şi pe sticlă şi pe lemn, elementul popular autohton apare şi mai pronunţat, poate şi pentru faptul că, acestea fiind creaţii ale unor artişti din mediul rural, se potrivesc mai bine gustului oamenilor din popor, şi tocmai de aici rezulta caracterul de originalitate, asigurându-le un loc de cinste în creaţiile noastre naţionale.

Dar dincolo de modul de reprezentare, de stil, de tehnică şi alte deosebiri, picturile care reprezintă Sfânta Treime sunt pe de o parte un mod de expresie artistică a revelaţiei dumnezeieşti şi a învăţăturii Bisericii, iar pe de altă parte, raporturile de comuniune, de bunătate, de dragoste şi de sfinţenie dintre persoanele Treimei reprezintă un ideal pentru creştini, care astăzi încearcă să refacă unitatea de la care au plecat, mărturisind în mod unanim pe Tatal, pe Fiul şi pe Sfântul Duh, Treimea cea deofiinţă şi nedespărţită.

XII. Erminia bizantină retrospectivă şi perspective

1.1 Erminia - expresie a canonicitatii artei ecleziale.

Istoria artei cunoaşte în general două modalităţi de a practica şi (re)simţi arta: mimetic şi canonic. În primul caz prevalează imboldul personal, subiectiv, care se exprimă ghidându-se (liber) după natură, în cel de al doilea, această iniţiativă personală, fie ea ctitorală, fie artizanală, se conformează unor norme (liber) consimţite, în raport cu opera, pe de o parte şi în relaţia cu beneficiarul, comunitatea sau autoritatea, pe de altă parte.

În această ordine de idei, este de la sine înţeles că arta religioasă în genere şi arta eclezială în special a fost şi este definită ca arta prin excelenţă canonică. Circumstanţele alcătuirii Cortului Mărturiei sunt şi în această privinţă paradigmatice: odată cu Legea, Moise a primit în muntele Sinai şi modelul viitorului locaş de închinare, cu toate detaliile constructive şi decorative - în termenii celei mai riguroase erminii, am zice - şi cu meşterii investiţi special (Exod, cap.31). Or, ideea unui prototip scripturistic (vetero-testamentar) a ceea ce mai târziu va fi Erminia, faptul exercitării autorităţii (religioase) pe tot parcursul lucrărilor, de la proiect la târnosire, precum şi uzanţa consacrării a artizanilor situează, dintru început, problematica artei religioase în sfera "canonicităţii.

Este de observat totuşi, în ceea ce priveşte arta creştină, îndeosebi, că acest caracter; quasi-normativ are în vedere propriu-zis conţinutul, conceţia, mai degrabă, decât expresia, conform unei practici statornicite, devenită de-a lungul timpului tradiţie, consfinţită ca atare de Sinodul al VII-lea ecumenic, care lasă meştesugul la latitudinea artistului, conţinutul sau concepţia decurgând însă din autoritatea spirituală a Părinţilor.

Pe de altă parte, o intervenţie normativă a Bisericii, materializată în canoane sau dispoziţii cu referinţă expresă la arta bisericească, nu s-a produs decât în măsura în care a fost reclamată de împrejurări cu totul speciale, generate de erezii, schisme sau alte framântări, ce vizau direct sau tangenţial, în cadrul cultului îndeosebi, fenomenul artei ecleziale sub diversele sale aspecte: arhitectură, iconografie, imnografie etc..

Nu există, prin urmare, un corpus sistematic de norme canonice sau disciplinare, destinat să reglementeze în amănunt arta bisericească, ci dispoziţii cu caracter fie general, fie incidental, apte însă de o aplicabilitate mai generalizată, dispozitii care, sintetizate într-un ansamblu coerent, să poată oferi structura necesară constituirii unei doctrine canonice ortodoxe privitoare la acest domeniu al vieţii bisericesti.

Complementar există, într-o măsură considerabilă chiar, însăşi realitatea care a făcut şi face obiceiul acestor norme şi reglementări, respectiv patrimoniul vast al artei creştine, materializat în monumente şi piese iconografice şi există, totodată, o substanţială literatură care abordează direct sau indirect fenomenul artei eclcziale, literatură concretizată în lucrări cu caracter apologetic, aghiografic, mistagogic şi liturgic, în contextul cărora reflexia teologică a putut edifica şi dezvolta, pe lângă elementele esenţiale ale unei iconologii biblice şi patristice, o cuprinzătoare şi subtilă ermineutică a spaţiului eclezial, în dubla sa articulare, arhitectonică şi iconografică.

Or, atât zestrea plastică şi monumentală, cât şi patrimoniul ideatic s-au ivit şi s-au dezvoltat într-o inextricabilă îngemănare, constituind, în cadrul mai larg al tradiției bisericeşti, o tradiție iconografică propriu-zisă, deopotrivă plastică şi literară. Pe masura amplificării şi rafinării acestei tradiții, a diversificării ei în timp şi spațiu, rațiuni de ordin practic, mai ales, au impus şi consemnarea ei în scris, la început sub forma unor simple colecții fie de rețele de atelier, fie de portrete aghiografice (literare) sau iconografice (desene), pentru ca, treptat, să fie codificate sub forma unor corpusuri tot mai complexe, cuprinzând atât rețetare tehnice (cu unele indicații stilistice), cât şi repertorii extinse de teme iconografice (cu indicarea distribuirii lor în spațiul bisericii), ori, în fine, colecții de desene (modele sau izvoade) de scene şi portrete.

Astfel de corpusuri, specifice îndeosebi Răsăritului Ortodox, au proliferat în mediile artizanale şi monastice, circulând în manuscris sub denumiri precum Erminia zugravilor) ori Erminia zugrăviei etc, împrumutând deseori caracteristici care le apropie de cărțile populare, dar revendicându-se aproape totdeauna de la tradiția bizantină, de factură athonită îndeosebi, prin invocarea unor nume celebre precum Panselin sau Teofan, fie în precuvântari, ca autori ai unor opere vrednice de urmat, fie în rețetare chiar, ca posesori sau creatori ai unor anumite rețete sau procedee tehnice ori stilistice mai deosebite.

Finalitatea eminamente pragmatică a acestor corpusuri şi-a pus desigur pecetea nu numai asupra cuprinsului lor, circumscris în mod necesar şi aproape exclusiv exigențelor practicii curente de atelier sau de şantier, ci şi asupra carierei sau destinului lor asa-zicând livresc, de cărți cu viață scurtă, mânuite pe schele şi mai puțin în scripturii sau biblioteci, aşadar copiate des, în funcție de necesități şi compilate: frecvent, în funcție de nevoi, preferințe şi opțiuni personale - şi mai puțin sau deloc din rațiuni de bibliofilie. Din acest statut aparte al erminiilor, de producții de necesitate şi nu de răgaz, decurg o serie de consecinte importante, privitoare la ceea ce se numeşte "tradiția manuscrisă" a acestora.

Se constată bunăoară că este greu, dacă nu imposibil, de stabilit o relație ascendentă certa, sau cât de cât coerentă, a multitudinii de variante existente, către un manuscris originar comun al erminiilor, întrucât este puțin sau deloc probabil să fi existat un singur original de acest gen.

Spre deosebire de Evanghelii, de pildă, care, avându-şi izvorul unic în persoana şi propovăduirea Domnului Iisus Hristos, s-au transmis totuşi în (patru) redactări distincte, aparținând unor autori (re)cunoscuți - evangheliştii - totdeauna, menționați ca atare, Erminia constituie prin însăşi natura sa o operă anonimă, de compilație şi nu de autor care sintetizează o tradiție tehnică şi iconografică milenară, din multiple surse, uneori disparate, izvorând din practica unor personalități artistice tutelare pe de o parte, iar pe de alta din inepuizabila diversitate a recurselor aghiografice şi ermineutice: biblice, martirice, omiletice, imnografice, mistagogico-liturgice etc.

Având în vedere specificul artei bisericeşti, precum şi faptul că iconograful lesne putea fi dublat de aghiograf şi vice-versa, conform unei tradiții ilustrate cu precădere în ambianța monastică şi care se revendică de la Evanghelistul Luca, sunt uşor de întrevăzut circumstanțele ce au favorizat apariția erminiilor şi anume posibilitatea accesului direct şi personal la sursele de inspirație şi uşurința consemnării lor în scris. Călăuzit de principii evident pragmatice, zugravul (monahul)

autor de Erminie, a colecționat și colaționat date utile ținând fie de meșteșug (tehnică și stil), fie de concepție (chipuri, teme și orânduiri iconografice) și, desigur nu în ultimul rând, asa-numitele izvoade (schițe sau desene).

Cele mai prețioase izvoare în acest sens au fi fost, fără îndoială, cele care conjugau informația (de)scrisă, verbal și figurat, în cuvinte, dar și în imagini, anume manuscrisele ilustrate ale cărților Vechiului și Noului Testament, apoi manuscrisele, de asemenea ilustrate, ale martirologiilor sau sinaxarelor de mai târziu. Din punct de vedere iconografic, adică al îngemănării dintre imagine și cuvânt, dintre vizual-sensibil și inteligibil-conceptual, se poate afirma că sursele de acest gen au furnizat, deopotrivă, principiul și conținutul viitoarelor erminii.

Pentru producerea lor, caligraful trebuia dublat de miniaturist (rareori în una și aceeași persoană, în general), lucru mai greu de obținut în scripturiile obișnuite, fapt pentru care unele manuscrise au păstrat spațiile goale lăsate de caligraf pentru intervenția ulterioară a miniaturistului, care, dintr-un motiv sau altul nu s-a mai produs.

Ceea ce este interesant însă și merită subliniat ca atare este faptul că aceste spații goale conțineau uneori anumite indicații iconografice - ermineutice în sensul propriu al cuvântului - cărora miniaturistul era îndatorat să li se conformeze, traducându-le în imagini.

Totodată, aceasta codificare putea servi în același timp și la convertirea imaginilor în cuvinte; astfel se și explică faptul că nu de puține ori, pentru a suplini lipsa portretului iconografic propriu-zis (miniatura sau icoana), s-a recurs tot mai frecvent la completarea portretelor aghiografice din sinaxare cu descrieri ale trăsăturilor fizionomice ale protagoniștilor (martirilor), menite a-i individualiza pe sfinți și a le conserva totodată chipurile în memoria Bisericii; colecțiile de astfel de portrete și scene (biblice și martirice) s-au constituit apoi, treptat, alături de rețetare și desene, în ceea ce numim astăzi erminiile de pictură

În lumina celor de mai sus, se poate conchide cu deplin temei, că acestea s-au alcătuit prin codificarea tradiției plastice și iconografice în interiorul tradiției Bisericii, ca expresie a canonicității artei ecleziale și instrument, cu caracter mai mult oficios decât oficial-normativ, al reglementării practicii iconografice.

1.2 Erminia - icoana a iconomiei

În ceea ce privește obiectul propriu-zis al acestei codificări, respectiv conținutul Erminiei, trebuie avute în vedere mai întâi multiplele surse, istorico-biblice, omiletice-aghiografice, imnografico-ecfrastice, mistagogico-liturgice etc, care au contribuit la constituirea acesteia. Ele conțin și exprimă, toate, cu mijloace specifice, doctrina și cultul Bisericii, transmițându-le ca atare Erminiei. Or, atât doctrina cât și cultul gravitează fundamental în sfera soteriologiei, doctrina expunând și explicitând (discursiv-conceptual), iar cultul actualizând (sacramental) "taina cea din veac ascunsă" a istoriei mântuirii - oikonomia -, pe care iconografia, în esența ei codificată - Erminia - , o expune și o ilustrează (simbolic-figural).

După cum se poate ușor constata, orice "scară" sau "tablă de materii", care însoțește de regulă manuscrisul unei erminii, corespunde punctual întregului cuprins al Scripturii, deoarece puține sunt episoadele sau persoanele biblice din Vechiul ori din Noul Testament, care să nu-și fi aflat, de-a lungul timpului, expresia vizuală în

miniaturi, în icoane sau în pictura murală. Sta marturie în acest sens intregul patrimoniul de piese şi monumente iconografice, din arta paleocrestină până în zilele noastre. Conținutul Bibliei regăsindu-se, deci, în quasi-totalitatea sa, în transpunere iconografică, se poate afirma, la rigoare, că biblic, cel puțin, însăşi istoria mântuirii - oikonomia - constituie obiectul Erminiei.

Nu este mai puțin adevărat, apoi, că în descrierea scenelor iconografice răzbate de fapt ecoul întregii tradiții bisericeşti, respectiv aportul ideatic şi expresiv al omiletlcii, imnografiei, rânduielilor de cult etc., amplificând, diversificând şi imbogățind datum-ul scripturistic originar.

Acest fapt se verifică încă din arta paleocreştina care propune, între alte premise ale iconografiei ulterioare, simbolurile genuin creştine ale Orantului (sufletul Mântuit) şi Păstorului Cel Bun (Mântuitorul), ambele de inspiratie biblică şi cu semnificație evident soteriologică. În acelaşi timp ambele reprezintă şi atitudini cultice, Orantul ca expresie însăşi a rugăciunii, iar-Păstorul Cel Bun ca emblemă ceva mai complexă, ce corespunde unui leit-motiv profetic vetero-testamentar (Ps.XX, 1-2), figurează persoana Mântuitorului - "Păstorul Cel Bun" (In X, 11) şi ilustrează soteriologic unul din cele mai vechi texte liturgice din slujba înmormântăriii (Ordo commendationis animae) referitor la "oaia cea pierdută".

O trecere sumară în revistă a temelor paleocreştine întăreşte constatarea că ele gravitează, în genere, în sfera soteriologică, a iconomiei mântuirii, tipurile biblice vetero-testamentare zugrăvind cu precădere eroi şi episoade ale unor salvări miraculoase (Noe, Avraam, Isaac, Daniil între lei etc.), iar reprezentările nou-testamentare extinzând registrul temelor taumaturgice, de la tamaduiri (Orbul), până la învierea din morți (Lazăr), ca tot atâtea, mărturii ale lucrării Mântuitoare a Domnului, Păstorul cel Bun: în chip firesc, tematica soteriologica culminează, doctrinar şi iconografic, cu persoana: şi lucrarea Mântuitorului însuşi.

În această ordine de idei, chiar şi teme soteriologice mai specific liturgice, precum cea a Jertfei euharistice, îşi află ilustrarea, încă la finele veacului al II-lea, în catacomba Priscillei, într-o formulare destul de complexă, caracteristică de altfel unei iconografii prin definiție simbolice, şi cu atât mai proprie unui subiect din ordinea sacramentală definită (si operând eficace) prin simboluri; catacomba lui Callist, o încăpere ilustrând în extenso tematica Tainelor, a fost supranumită chiar "Capela Sacramentelor".

Pe de altă parte, sincronismul răspândirii, la scara intregii oikoumenii, a aceloraşi teme şi motive iconografice, confirmă constatarea ca arta paleocreştină s-a constituit dintru început ca un sistem de simboluri, alcătuind pentru cei inițiați un limbaj inteligibil, coerent şi complet, şi validează, totodată, asertiunile privitoare la fenomenul codificării, aşa-zicând ermineutice, a temelor iconografice. Există un paralelism evident între procesul de constituire a zestrei iconografice propriu-zis, pe de o parte şi fenomenul de codificare iconografică, adica de constituire a Erminiei, pe de alta; ambele vor ieşi la lumină din zodia catacombelor, în secolul al IV-lea, când, aşa cum s-a mai spus, ceea ce fusese doar un idiom rezervat unor inițiați, va trebui să capete anvergura unui limbaj universal. Un exemplu mai mult decât edificator privind amplitudinea, dar şi coerența acestui limbaj îl poate oferi acumularea, din varii surse, a unei extraordinare bogății de idei şi imagini, intrețesute inextricabil în ceea ce s-ar putea numi fundalul pe care se proiectează, de pildă, scena Naşterii Domnului.

Numeroase alte exemple arată că aproape orice episod biblic, rafinat prin reflexia teologică, asimilat liturgic în cult, filtrat prin sensibilitatea artistică şi stilizat cu mijloacele artei, a putut deveni şi temă iconografică, în dubla sa ipostază, plastică-figurală, respectiv descriptiv-ermineutică.

Dar, dacă Erminia reproduce, aşa-zicând, Scriptura, nu este mai puţin adevărat că ea se află într-o relaţie similară cu Liturghia. Pentru că, atunci când se examinează problema Erminiei sub aspectul programului iconografic, se constată indubitabil că acesta este astfel structurat încât, pe de o parte să pună în evidenţă punctul culminant al Iconomiei, Jertfa Mântuitoare, ca şi Liturghia, al carei miez este Jertfa euharistică, iar pe de altă parte să (re)producă, mai concentrat sau chiar in extenso, o replică spaţiala a ciclului liturgic al anului bisericesc, ciclu perceput la rândul său ca "icoana" aceleiaşi Iconomii, doar ca în alt registru de expresie, cel temporal.

Astfel, ca expresii distincte ale aceluiaşi conţinut - oikonomia - atât iconografia cât şi Liturghia, ilustrând, fiecare, dimensiunea spaţială şi respectiv cea temporală, dar îngemanate complementar în ambianţa eclezială, au putut fi definite printr-o sintagmă atotcuprinzătoare, aceea de "Biserica-Liturghie".

Or, dacă iconografia se defineste pe de o parte ca echivalent plastic vizual al mesajului evanghelic şi al istoriei biblice în general, iar pe de alta ca icoană, alături de Liturghie, a istoriei mântuirii, atunci şi expresia sa codificată- “erminia"- se poate legitima, la rigoare, ca eikon tes oikonomias (chip al mântuirii) în registru descriptiv, cu un statut bine definit, oferindu-se ca atare studiului.

1.3 Erminia- instrument didactic

Înainte însă de a fi constituit obiect de studiu; Erminia a fost, în forma sa consacrată de tradiţie, aceea de manual, un instrument de studiu. Pentru generaţii de zugravi, monahi sau mireni, ea a fost, dacă nu "carte de căpătâi", atunci măcar o "carte la îndemană", atât în ateliere, cât şi pe schelele bisericilor de zugrăvit, contribuind decisiv nu numai.la perpetuarea tradiţiei bizantine în pictura ţărilor ortodoxe ori la stabilitatea, în "hotarul" canonic, a tipicului iconografic ortodox, ci şi la păstrarea nealterată a specificului artei bisericeşti şi, în bună măsură, a chipului propriu al Ortodoxiei.

Dacă asupra utilităţii erminiei, în trecut şi prezent, în practica atelierelor ori pe şantierele de pictură şi restaurare, pe întregul parcurs al lucrărilor, de la întocmirea proiectului de deviz, până la (re)scrierea pisaniei, puţine lucruri, ar mai fi de spus. În ceea ce priveşte destinaţia ei de instrument didactic sunt de avansat unele precizari.

Ca manual, destul de complex, de altminteri, Erminia sintetizează unitar, într-o manieră specifică, o tradiţie milenară- iconografică şi artizanală- verificată în practică şi validată de Biserica, sub expresia ei codificată, concisă şi destul de aridă, se află stratificate, pe lângă datele tehnice şi plastice ale unei îndelungi experienţe umane în domeniu, şi ecourile unei subtile şi adânci reflexii teologice, care i-a însoţit permanent devenirea, determinându-i conţinutul cel puţin, dacă nu şi forma. Este greu de aproximat bogaţia întregului tezaur de doctrină şi viaţă creştină disimulat sub codificarea ermineutică, dar i se cere, fie şi parţial, descifrat. odată identificat şi decodificat, acest inepuizabil conţinut ce poate fi reactualizat şi pus în valoare,

laolaltă cu Erminia însăşi, ca instrument didactic, sub forma cea mai proprie, aceea de manual de artă bisericească.

1.4 Erminiile zugravilor (Cărtile de pictura)

Studiile de iconografia răsăriteană au intrat în atenția cercetătorilor odată cu apariția primului manual de iconografie publicat de învățații francezi M. Didron şi P. Durand, în anul 1845 la Paris. Vizitând Athosul pe la 1838, cei doi cercetători au cunoscut manuscrisul unei Erminii a zugravilor care servea drept călăuza călugărilor de aici, în pictarea bisericilor. Obținând copia unui asemenea manuscris ei l-au tradus şi, însoțindu-l de un studiu introductiv şi note explicative, l-au publicat, făcând cunoscut pentru prima dată textul grecesc al manuscrisului atonit (1845).

Ce sunt Erminiile zugravilor ?

Erminiile zugravilor numite şi manuale de pictură sunt scrieri care cuprind reguli privitoare la meşteşugul picturii bisericeşti.

Acest meşteşug s-a transmis la început, de la pictor la pictor, pe calea tradiției orale şi a practicii. Cu timpul unii călugari mai cărturari din răsărit, care pictau în stilul artei bizantine, au început să-şi noteze reguli mai de seamă ale meşteşugului lor. Aceste însemnări au constituit nucleul primelor manuale de pictură bisericească. Începând din sec. al XVII-lea, ele au circulat în manuscrise greceşti, în mai multe redactări sau variante şi au fost folosite de călugari zugravi din diferite părți ale creştinatății ortodoxe, mai ales la Athos, unde se mutase centrul mişcării culturale şi artistice bizantine, după căderea Constantinopolului sub turci, în 1453.

Manuscrise şi tipărituri ale Erminiilor

Un prim manuscris a fost descoperit în 1674 în mănăstirea Sf. Sava, de lângă Ierusalim şi era intitulat: "Carte despre arta zugravirii". Manuscrisul a fost retranscris de călugarul Macarie, şi adus la Athos, în 1697. Manuscrisul cuprindea îndrumări privitoare la felul cum să fie înfățişate "Sărbătorile Domneşti, ale Născătoarei de Dumnezeu, numele profetilor, proorocirile lor, etatea, fizionomia Apostolilor şi ai altor sfinți... şi alte amănunte folositoare pentru zugravi".

Cele mai multe din manuscrise se păstrează acum în bibliotecile mănăstirilor Iviron şi Pantelimon din Athos.

Biblioteca Academiei Romane posedă şi ea trei manuscrise de Erminii, dintre care unul din 1775, altul din 1814, iar al treilea nedatat. O ediție critică a textului grecesc al Erminiei zugravilor, care să colaționeze toate variantele şi de amănunt, din manuscrisele existente şi cunoscute, nu s-a tipărit însă până acum.

Începutul consemnărilor Erminiilor se crede că datează din sec. al XVI-lea; când au trăit şi au lucrat ultimii mari maeştri atoniti ai picturii bizantine: Manuel Panselinos, considerat ca ultim reprezentant al Şcolii macedonene în pictură bizantină, Teofan de Creta, reprezentant al şcolii de pictura numită Cretană şi Frangos Catellanos.

Erminia Ieromonahului Dionisie din Furna este considerată cea mai completă, sistematică şi mai mult editată şi cunoscută, dintre toate redactările Erminiei.

Cuprinsul Erminiilor

Erminiile cele mai complete cuprind de obicei două părți: una iconografică şi alta tehnică. Prima parte cuprinde instrucțiunile necesare pentru pregătirea uneltelor şi a materialelor folosite în pictură. A doua parte, care alcătuieşte cuprinsul în mai toate Erminiile, este cea iconografică, în care se arată zugravilor cum trebuie zugrăvite diferitele subiecte sau scene iconografice şi chipuri sfinte, pe icoane sau pe pereții bisericilor.

1.5 cărți de pictura în Apus, la Rusi şi la Români

La catolici, Theoshilul Presbyter a scris, pe la începutul sec. al XII, un mic tratat despre diferite arte; italianul Cennino Cennini a scris, pe la începutul sec. al XV-lea un Trattato dela pittura, în care sunt consemnate tradițiile şi principiile iconografice ale pictorilor italieni din epoca prerenaşterii. Marele Leonardo da Vinci ne-a lasat şi el un Trattato della pittura, tradus şi în greceşte la 1724, de pictorul grec Panaghiotis Doxaras, care a alcătuit el însuăi un tratat despre pictură, compilat după cele apusene. Manualele apusene de pictură se deosebesc de cele răsăritene prin aceea că ele cuprind numai indrumări privitoare la partea tehnică a picturii: culori, amestecul, prepararea ci şi întrebuințarea lor.

La Rusi, se întâlnesc de asemenea cărți similare Erminiilor greceşti scrise prin sec. 17-18 şi numite Podlinnikii (adica originale, modele de imitat sau tipuri iconografice). Ca şi cele greceşti ele au circulat în redactări diferite, atât ca şi cuprins cât şi ca utilizare; dintre care, unele sunt mai vechi şi altele mai noi, unele mai concise, altele mai dezvoltate. Caracteristic acestor Podlinnikii este ordinea alfabetică în înşiruirea numelor de sfinți şi a reprezentărilor descrise care nu se întâlneşte la cele greceşti, precum şi atenția mai mare acordată exemplificărilor prin desene şi miniaturi (unele din ele alcatuite aproape exclusiv din ilustrațiuni); toate dau lămuriri asupra culorilor în care trebuie zugrăvite diferite părți ale chipurilor şi scenelor, ca de ex., la Botezul Domnului nostru Iisus Hristos: haina de deasupra a lui Ioan, intunecată, cea de dedesubt, albastru-inchis. îngerii stau în picioare: cel dintâi are haina purpurie, cea dedesubt albastră-inchis; cel de-al doilea are haina albastră-verzuie (ca apa mării), al treilea, roşie.

Manuscrise de Podlinniki au circulat şi în Țările române. Nu s-au găsit scrieri similare la slavii de sud (**sârbi şi bulgari**).

La Români au circulat şi au fost folosite atât Erminiile greceşti cât şi cele ruseşti, cum reiese nu numai din Manuscrisele păstrate, ci şi din aplicarea regulilor din Erminii la programul iconografic al vechilor noastre biserici, şi din inscripțiile greceşti şi slave ce insotesc aceste picturi. In Biblioteca Academiei sunt trei manuscrise cu textul grecesc al Erminiei.

Au fost identificate opt manuscrise româneşti cu traduceri ale Erminiilor greceşti şi toate de dată relativ recentă (sec. al XIX-lea, sau cel mult ultima jumătate a sec. al XVIII-lea). Ele reprezintă atât redactarea mai veche şi mai scurtă a Erminiei, cât şi pe cea mai nouă şi mai completă a lui Dionisie din Furna. Se pare că au existat trei traduceri româneşti diferite, după originale greceşti. Dintre cei trei traducători unul singur îşi spune numele, arhimandritul Macarie. Traducerea lui Macarie nu este atât de izbutită, traducătorul este lipsit ele simțul limbii române şi topica lui urmează

servil pe cea din originalul grecesc, iar vocabularul e plin de grecisme sau de încercări neizbutite de a reda pe româneşte expresii greceşti greu de tradus.

Avem şi manuscrise cu compilaţii din mai multe erminii, ca cea alcătuită de zugravul popa Manolache Halepliu şi păstrate în manuscrisul 1759, din Biblioteca Academiei Române, copiat între 1833-1835 (compilat din trei erminii).

Până în 1940 existau două ediţii tipărite ale versiunilor române ale Erminiei Zugravilor. Cea dintâi a fost tipărita de episcopul Ghenadie Enăceanu, la Bucureşti, 1891, cu titlul *Iconografia. Arta de a zugrăvi templele şi icoanele bisericeşti*, după un manuscris copiat la 1841, de zugravul vâlcean Gheorghe, călugarit spre bătrâneţe cu numele de Gherontie shimonahul, în mănăstirea Cozia (unde, după părerea lui Ghenadie Enăceanu, s-ar fi putut face traducerea prescrisă de zugravul Gheorghe). Manuscrisul de 170 file se află azi în Biblioteca Academiei Române, manuscrise româneşti sub nr. 2151 şi reprezintă una din versiunile anonime ale Erminiei.

Cea de a doua ediţie, o ediţie critică, cu caracter ştiinţific a fost publicată de prof. V. Grecu cu titlul *“Cărţi de pictură a bisericii bizantine. Introducere şi ediţie critica a versiunilor româneşti atât după redacţiunea lui Dionisie din Furna, tradusă la 1805 de arhimandritul Macarie, cât şi după alte redactări mai vechi traduceri anonime, cu şase planşe afară din text”*, Cernauţi, 1936. Această ediţie cuprinde mai întâi şase planse în reproduceri fotografice a unor pagini din manuscrisele traducerii româneşti ale Erminiei, apoi o introducere dezvoltată despre originea, manuscrisele, redactările, ediţiile şi traducerile, vechimea şi importanta Erminiilor, în care sintetizează materialul informativ deja publicat în studiile sale anterioare asupra acestui subiect. Urmează apoi textul traducerii româneşti a Erminiei lui Dionisie, făcută de Macarie şi două anexe, dintre care cea dintâi cuprinde textul complet al unei alte redactări anonime, mai scurte şi mai vechi, iar a doua, numai un scurt fragment dintr-o alta carte de pictură bisericească bizantină.

În afară de traducerile manuscriselor cu text ale Erminiilor, au circulat la români şi Erminii sau călăuze ale zugravilor în general unele din Podlinnikiile ruseşti, adica un fel de caiete numai cu schiţe, desene şi miniaturi în culori, sau cu modele de pictat pe icoane şi în biserici, reproduse după monumente sau originale mai vechi. Sunt cunoscute până acum două dintre acestea. Prima este o Carte de pictură bisericească a mitropolitului Antim Ivireanul, manuscris din anul 1709, care se află în fostul muzeu al Academiei Duhovniceşti din Kiev şi cuprinde chipurile protopărinţilor după trup ai Mântuitorului (toata genealogia biblică de la Adam până la Hristos), făcută de Antim, care era şi pictor şi care se pare că a avut ca model un prototip bizantin al vreunei cărţi de pictura de acest fel.

O a doua carte în manuscris, de pictură ilustrată, este cea pastrată azi în manuscrisele din Biblioteca Acad. Rom. cu nr. 4602 (într-o stare destul de rea), şi o a treia, cu nr. 5307, ambele din sec. XVIII-XIX. Ambele manuscrise conţin numai desene, unele în culori, cu foarte puţin text explicativ.

Manuscrisul lui Radu Zugravul a fost găsit pe la 1860 de către Col. Papazoglu la un bătrân din schitul Bunea (Dâmboviţa), de la care l-a cumpărat M. Kogalniceanu, de unde a trecut în Biblioteca Academiei[22]. Cele mai multe din chipurile şi scenele

[22] Gr. Tocilescu, rev. pt. Inst. Arheol. şi Fii., V, 1, Buc. 1883, p. 33

ilustrate în manuscrisul său sunt copiate după vechile fresce din sec. XIV, ale bisericii de mai sus, care, la data aceea erau încă neacoperite de tencuială şi de culori şi pe care Radu sin Minai i le-a copiat în caietul său de schiţe, înainte de a le reface şi zugrăvi din nou. La desenele lui Radu Zugravul din aceste manuscrise se adaugă în aceleaşi manuscrise desene făcute de Minai Zugravu, Tatăl lui Radu, şi de Nita sin Logofăt din Târgovişte precum şi Erminia zugravului Avram din Târgovişte cu desene din anii 1883-1862.

2. Pictura altarului

Altarul este locul unde se săvârşeşte Jertfa Sfântă a Liturghiei şi unde stă numai clerul sau ceata sfinţilor slujitori ai tainelor. Înlauntrul lui se aflã Sfânta Masă, imagine a tronului slavei Tatălui ceresc, pe care şade vesnic Hristos însuşi sub forma sfântului Său Trup şi Sânge.

Două categorii de scene şi personaje sfinte vom găsi în iconografia altarului:
1) Scene istorice sau simbolice în legătura cu Jertfa Sfântă care se săvârşeşte aici;
2) Figuri de mari ierarhi şi clerici, autori de liturghii şi slujitori (diaconi). De fapt, toate subiectele care împodobesc bolta şi pereţii altarului se referă la jertfa liturgică, formând astfel un ansamblu de o mare unitate teologică.

În vechile biserici, zugrăvite înainte de formarea programului iconografic actual, iconografia altarului era dominată de chipul Mântuitorului, care trona în absida altarului după cum se poate vedea şi astăzi în unele biserici din Sicilia şi Capadocia. Astăzi ca regulă generală, în locul central de pe bolta altarului, deasupra sfintei mese, se zugrăveşte chipul Maicii Domnului.

Prezenta chipului Maicii Domnului în iconografia Altarului se explica şi prin faptul că Sfânta Fecioară a stat, după tradiţie, în Sfânta Sfintelor din templu, din pruncie până la varsta de 12 ani.

Două tipuri (variante) Iconografice ale chipului Maicii Domnului se zugrăvesc de obicei: fie tipul "Madonei de majestate", fie cel al "Fecioarei rugătoare".

După primul tip, Sfânta Fecioară este înfăţişată de obicei stând pe tron, ca împărăteasă a cerurilor, aşa cum a văzut-o mai înainte proorocul David, în versetul pe care preotul îl citeste la slujba Proscomidiei: "De faţă a statut împărăteasa de-a dreapta Ta, în haină aurită îmbrăcată şi preaînfrumuseţată". (Ps. XLIV, 11). În braţele sale, pe genunchii ei, poartă pe Pruncul Iisus, "pâinea cea cereasca", cum e numit în rugăciunea principala a Proscomidiei. De obicei, doi îngeri sau arhangheli (Mihail şi Gavriil), în poziţia de adorare, încadrează chipul Maicii Domnului, în dreapta şi în stânga. La unele biserici mai vechi, din Grecia, Bulgaria, Serbia şi Sudul Italiei, pe lângă îngeri, mai apar şi chipuri de sfinţi, care de cele mai multe ori sunt sfinţii patroni ai ctitorilor respectivi, iar uneori apar chiar chipuri de ctitori şi donatori, în atitudine de adorare. Astfel, la Perenzo, Maica Domnului apare înconjurată de sfinţi, între care Sf. Maur prezintă Sfintei Fecioare pe episcopul Eufrasius, ctitorul bazilicii, şi doi însotitori ai săi. În bisericile moldoveneşti, ca la Moldoviţa, se văd şi chipurile sfinţilor Ioachim şi Ana, părintii Născătoarei de Dumnezeu, iar în bisericile muntene, ca de ex., la vechea biserică domnească Sf. Nicolae din Curtea de Arges, Sf. Fecioară e încadrată în dreapta de arhanghelul Mihail şi Sf. Nicolae, patronul bisericii, iar în stânga de arhanghelul Gavriil şi Sf. Ioan Gură de Aur, toţi prosternându-se spre Sfânta Fecioară.

Tot atât de frecvent este pe bolta altarului şi tipul Fecioarei orante, adică rugătoare, în atitudinea de rugăciune, cu mâinile întinse spre implorarea lui Dumnezeu şi ocrotirea credincioşilor. Aşa o vedem de ex., în biserici mai vechi, ca Sf. Sofia din Kiev, biserica Adormirii din Niceea, sau Nea Moni (din Chio Hios), unde chipul Maicii Domnului are proportiile colosale.

Mai rar, este înfăţişată Sf. Fecioara în picioare, cu Pruncul în medalion pe pieptul său, ca la Poganovo, în Bulgaria, unde chipul ei e încadrat de două candelabre şi de doi arhangheli, ca şi la biserica Radu Voda din Bucureşti (unde chipul Maicii Domnului e încadrat de arhanghelii Mihail şi Gavriil, dublaţi de David (cu harfa) şi Solomon (cu biserica în curs de zidire).

Pe peretele hemiciclului, adică peretele de răsărit al absidei principale a altarului vechilor noastre biserici, sunt zugrăvite de obicei trei teme cu caracter liturgic:1) Cortul Mărturiei (Tabernacului), 2) Liturghia îngerească şi 3) Împărtăşania sfinţilor Apostoli.

Zona inferioara a peretelui hemiciclului în toate bisericile noastre ilustrează scena esenţială a sacrificiului liturgic, care se săvârşeşte în altar: Mielul (această scenă ar trebui scoasă din Erminie pentru că Sinodul VI ecumenic interzice pictarea Mântuitorului în chip de miel). Un număr variabil de mari ierarhi (episcopi), înveşmântaţi în sacos, cu capetele descoperite, zugraviţi de cele mai multe ori în profil, se îndreaptă dinspre cele două laturi ale altarului (proscomidiar şi diaconicon) spre centrul hemiciclului unde - de obicei sub fereastra de răsărit a altarului- figurează victima Jertfei noastre de la Liturghie, adica Mântuitorul, fie sub chipul unui prunc, fie sub acela al unui miel de jertfă (aşa cum L-au văzut proorocul Isaia (cap. 53) şi Sf. Ioan Botezatorul, (Ioan I, 29), fie sub ambele înfăţişări, asezat pe sfântul disc şi străjuit de îngeri sau serafimi care îl umbresc cu ripide (ca la Cozia).

La bisericile mai mici în locul acestei scene centrale se poate zugrăvi deasupra scaunului celui mai de sus (jilţul arhieresc din spatele Sfintei Mese), chipul Mântuitorului şezând pe tron ca împărat ori arhiereu, singur sau înconjurat în dreapta şi stânga Sa de cei 12 Apostoli.

Pe bolta şi pereţii proscomidiarului se zugrăvesc chipuri sfinte şi scene în legatură cu Naşterea şi Patimile Domnului.

3. Iconografia catapetesmei

Evoluţia iconografiei catapetesmei de astăzi începe cu icoanele Mântuitorului, ale Sfintei Fecioare, ale sfinţilor îngeri şi ale sfinţilor apostoli. Aceste icoane impodobeau la început coloanele care susţineau grilajul despărţitor dintre altar şi naos, precum şi arhitrava (grinda orizontală) de deasupra lui, din vechile biserici creştine. Evoluţia aceasta se încheie însă abia prin sec al XVI-lea, când programul iconografic al bisericilor ortodoxe se formează în chip definitiv şi când el incepe să fie fixat şi sub forma unor reguli scrise, în aşa numitele erminii (călăuze) ale zugravilor.

În forma sa de azi, suprafaţa dinspre naos a tâmplei e împărţita în mai multe zone sau registre orizontale, suprapuse una peste alta şi având fiecare iconografia ei proprie, bine precizată şi stabilită în tradiţia iconografică ortodoxă de pretutindeni, indiferent de

dimensiunile variate ale diferitelor biserici, de destinația lor, ca şi de materialele din care poate fi confectionată tâmpla (lemn, zid, piatră sau marmură, metal).

Pe uşile împărăteşti se zugrăveşte icoana Bunei Vestiri, în aşa fel, încât cele două personaje principale ale scenei - Sf. Fecioară şi Sf. Arhanghel Gavriil - să fie față în față, fiecare pe câte un canat al uşilor (de obicei, Sf. Fecioară pe cel din dreapta, Sf. Arhanghel, pe cel din stânga). Sf. Fecioară se zugrăveşte aci, pentru că ea este cea care ne-a deschis usile milostivirii Cerului, pe care le simbolizeaza uşile împărăteşti. La cele patru colțuri ale scenei Bunei-Vestiri ori jos sub scena principală, se zugrăvesc, în medalioane mai mici, chipurile celor patru sfinți evanghelişti.

Pe uşile laterale (diaconeşti) se zugrăvesc chipurile sfinților arhangheli Mihail şi Gavriil, ca păzitori ai uşilor raiului, unul pe o uşă, al doilea pe cealaltă, ori chipurile a doi sfinți diaconi, înveşmântați în stihar şi orar şi cu cădelnițe în mâini (de obicei Sf. Ştefan protomartirul şi Sf. Filip ori Sf. Laurențiu); diaconii se zugrăvesc aci, atât pentru că în oficiul lor liturgic îi reprezintă pe îngerii din ceruri, cât şi pentru că pe aceste usi circulă diaconii când ies din altar sau intra pentru cădire. Se mai pot zugravi în locul diaconilor doi dintre sfinții militari (Sf. Gheorghe sau Sf. Dumitru), ca păzitori ai uşilor altarului.

Pe spațiile dintre uşile împărăteşti şi cele laterale se zugrăveşte, în dreapta (adica spre sud), icoana împărătească a Mântuitorului (Hristos ca împărat ori arhiereu, şezând pe tron, ori ca prooroc şi învățător, cu Sfânta Evanghelie deschisă şi binecuvântând), iar în stânga (adica spre nord de uşile împărăteşti), icoana împăratească a Maicii Domnului (Maica Domnului ca împărăteasă, şezând pe tron, cu Pruncul dumnezeiesc pe brațe).

Corpul principal al catapetesmei (baza cu cele două icoane împărăteşti şi cu uşile împărăteşti şi cele laterale) se continuă în sus, cu un perete (panou) care, în iconografia clasică a tâmplei, susține trei rânduri orizontale de icoane, suprapuse, cuprinzând fiecare câte 13 icoane, astfel : Primul rând (registru) dintre acestea, de jos în sus, îl alcătuiesc icoanele celor 12 praznice împărăteşti: Naşterea Maicii Domnului (8 sept.), Înălțarea Sfintei Cruci (14 sept.), Intrarea în biserică sau aducerea Sfintei Fecioare la templu (21 nov.), Naşterea Domnului (25 dec), Botezul Domnului (6 ian.), Întâmpinarea Domnului (2 febr.), Buna Vestire (25 martie), Floriile sau Intrarea Domnului în Ierusalim (duminica dinaintea Paştilor), Înălțarea Domnului (joi în săptămâna a 6-a după Paşti), Pogorârea Sfântului Duh sau Cincizecimea (Duminica Rusaliior, a 8-a după Paşti), Schimbarea la față (6 aug.) şi Adormirea Maicii Domnului (15 aug.). În mijlocul lor (intr-un medalion sau panou separat, ceva mai mare) este zugravită Invierea Domnului sau Cina cea de taină ori Răstignirea.

În registrul median (al doilea de jos în sus), se zugrăvesc chipurile celor 12 sfinți apostoli, înfățişati de regulă cu trupul întreg, stând în picioare şi având în mijloc icoana centrala a Mântuitorului ca învățător, ca împărat ori ca arhiereu, înfățişat aici fie singur, fie în cadrul grupului Deisis sau Trimorfion, Mântuitorul înfățişat ca judecător şi încadrat de o parte de Sfânta sa Maica, iar de alta de Sf. Ioan Botezatorul.

În registrul cel mai de sus (al treilea de jos în sus), se zugrăvesc chipurile a 12 dintre proorocii mari şi mici ai Vechiului Testament, având în mijloc icoana Maicii Domnului cu Pruncul în brațe, adică Cel în care s-au împlinit prevestirile proorocilor. Între "prooroci" zugravii pun însă şi alte personaje din istoria biblică a Vechiului

Testament, ca de ex.: patriarhi şi drepți, Aaron, Moise, Ghedeon, David, s.a. Toți aceştia sunt înfățişați, ca şi sfinții Apostoli, de regulă, cu trupul întreg, în picioare (mai rar numai bust) şi purtând în mâini simboluri, ca de ex.: Moise cu Tablele Legii, David cu chivotul, Isaia cu clestele de foc văzut în vedenia sa.

Sus de tot, deasupra tâmplei, în mijloc, se înalță crucea pe care este zugrăvit Mântuitorul răstignit, iar la picioarele Crucii, sub brațul ei transversal, în două iconițe mai mici, se înfăţişează cele două "moleme" (molene: sau molenii), adică la dreapta Mântuitorului stă Maica Domnului, iar în stânga Sf. Ioan Evanghelistul, amândoi stând în picioare în atitudine de adorare, de rugăciune, ori de jelire.

4. Pictura din naos

4.1 Cupola

Din punct de vedere arhitectonic, Pantocratorul este elementul cel mai important al bisericii ortodoxe, îndeosebi al bisericilor ortodoxe construite pe plan de cruce greacă, spre această turlă convergând toate liniile arhitectonice şi îndreptandu-se toate privirile credincioşilor, din sfântul locas.

Din punct de vedere arhitectonic, turla bisericilor noastre ortodoxe se compune din următoarele părți:

1. Calota, bolta sau cupola, adică suprafața sferică ce formează vârful turlei;
2. Tamburul (turnul), de obicei cilindric, mai rar prismatic, pe care se sprijină şi se înalță bolta, formând partea de mijloc a turlei, iar din punct de vedere iconografic, suprafața lui împărțindu-se în mai multe (3-4) registre sau zone circulare (orizontale), suprapuse;
3. Baza, pe care se sprijina turla şi care face legătura cu restul construcției (pereții naosului). Ea e formată din :

a) patru pandantivi sau triunghiuri sferice;
b) patru arcuri mari, care leagă pandantivii între ei şi pe care se sprijina pereții turlei, adica sunt mai largi la centru şi mai înguste la extremități;
c) 2-4 timpane, adică suprafețe cilindrice, dar drepte, cuprinse între extremitățile fiecarui arc.

Fiecare din aceste părți ale turlei îşi are iconografia ei bine precizată. Pe boltă se zugrăveşte chipul lui Dumnezeu Atotțiitorul (Pantocratorul), pe pereții tamburului, profeții, apostolii şi Dumnezeiasca Liturghie, pe pandantivi, Evangheliştii, cu simbolurile lor, numai decorul pictural al arcurilor variază de la caz, la caz.

Sus în vârful turlei, pe bolta ei sferică se zugrăveşte Pantocratorul, adică chipul lui Dumnezeu Atotțiitorul, cum e numit în articolul I al Simbolului credinței, Făcătorul şi stăpânul cerului şi al pământului. Zugravii îl înfățişează, de obicei, numai bust (arătând prin aceasta că noi nu cunoaştem decât în parte cele ale lui Dumnezeu şi subliniind unitatea ființiala şi inseparabilă dintre Dumnezeu Tatăl şi Dumnezeu Fiul). Fața Lui e, în general, severă, privirea serioasă şi gravă.

Erminia ne arată şi ce să zugrăvim în celelalte turle mai mici ale naosului, în cazul că există: în cea mare, din mijloc, Pantocratorul, în a doua, pe îngerul Marelui Sfat, în a treia, pe Emanuel, în a patra, pe Maica Domnului cu Pruncul, iar în a cincea, pe Sf. Ioan Botezatorul. Regulamentul din 1912 al Sf. Sinod al B.O.R. pentru zugrăvirea bisericilor (art. 12) recomandă ca pe bolta turnului al doilea, dacă este, să fie zugrăvit Dumnezeu-Tatăl sau Maica Domnului.

4.2 pereții tamburului sunt împărțiți în trei sau patru zone orizontale circulare.
a) zona superioară, imediat sub Pantocrator, o ocupă de obicei îngeri, serafimi şi heruvimi, etc, împărțiți de autorii Erminiilor în cele nouă cete tradiționale ale ierarhiei îngereşti ca la Pseudo-Dionisie Areopagitul.
b) Zona imediat următoare, sau chiar zona primă de sus (atunci când turla e mai mică), e ocupată totdeauna cu chipurile Sf. Prooroci, de obicei 12 la număr, ca unii care, cu ajutorul inspirației de sus, au vestit cu mult înainte venirea şi lucrarea Mântuitorului în lume.
c) Zona inferioară a pereților cilindrului turlei, sub profeți, o ocupă de regulă, chipurile Sf. Apostoli. Mai rar acestea ocupă zona superioară sau pe cea mijlocie, deasupra profetilor. In bisericile româneşti mai vechi, sfinții Apostoli sunt înfățişati după vechea tradiție bizantină, în profil, drapați după moda vestimentară antică, ținând cărți şi mergând cu pas repede. În bisericile mai noi, sunt înfățişați, mai des, în atitudine statică, din față.
d) Registrul inferior al tamburului (turlei) reprezintă de obicei, în friză, tema iconografică pe care o numim Dumnezeiasca Liturghie sau Liturghia Cerească, adică slujba săvârşită în ceruri de către Mântuitorul, ca Mare Arhiereu, înconjurat de îngeri-preoți şi diaconi.

4.3 La baza turlei
a) Pe pandantivi se zugrăvesc, de regulă, chipurile celor patru sfinți evanghelişti. În biserica Sf. Nicolae-Domnesc din Curtea de Arges, ei sint plasați astfel : Matei (colțul de Sud-Vest), Marcu (în colțul de Nord-Vest), Luca (la Nord-Est) şi Ioan (la Sud-Est). Sunt înfățişați, de obicei, cu simbolurile lor, rar fără simboluri.

Tipul iconografic este cel al Sf. Apostoli şezând, chipurile lor se desenează clar pe fonduri de arhitecturi, simple şi clare. Erminia zugravilor recomandă ca, pe Sf. Matei, Marcu şi Luca (sinopticii), dacă îi zugrăvim în atitudine de scriitori inspirați, să-i zugrăvim în case (in decor arhitectonic), iar pe Sf. Ioan în peşteră şi dictând lui Prochor, care, şezând în fața lui, scrie. Aşa îi găsim de altfel pictați pe sfinții Evanghelişti, în unele biserici, ca aceea a lui Brâncoveanu, din Făgăraş. Plasarea chipurilor Sf. Evanghelişti în acest loc vrea să spună că, aşa cum construcția se sprijină pe pereții naosului, tot astfel şi Biserica lui Hristos se sprijină pe Evanghelia Lui, fixată în scris de cei patru sfinți Evanghelişti.
b) Pe suprafața arcurilor mari, care susțin turla, între pandativi, în bisericile româneşti se zugrăveşte şi Sfânta față a Domnului (Mandylion) sau chipul cel nefăcut de mână al Mântuitorului, ca în mănăstirile din Athos, aşa precum prevedea de altfel şi Erminia zugravilor: la răsărit, Mahrama (Sfintei Veronica), iar la Apus, cărămida (icoana craiului Abgar).
c) Iconografia de pe intradosul arcurilor (suprafața de jos a arcurilor) de la baza turlei e foarte variată, de la monument, la monument. Aici se zugrăvesc ori personaje din istoria biblică a Vechiului Testament (Noe în corabie, Avraam, Isaac, Iacov, Moise cu Tablele Legii, Aaron, Iov, David, Solomon, proorocii mesianici, Isaia, Maleahi,

Zaharia, s.a.), ori diferite reprezentări ale Mântuitorului (din viziunea proorocului Daniel cap. 7, 9 - 10, etc).

4.4 Pictura naosului

Naosul este partea centrală a bisericilor ortodoxe, cuprinsă între catapeteasmă (tâmplă) şi pronaos (sau camera mormintelor, la bisericile din Moldova).

Naosul, partea din biserică rezervată credincioşilor, reprezintă, după concepţia tâlcuitorilor Liturghiei, Biserica pământească, lumea văzută, organizată în Universul creştin al Harului. Decorul iconografic al naosului trebuie să reprezinte deci, tot ceea ce ar putea contribui la edificarea religios-morală a credincioşilor, la instruirea lor în adevărurile învăţăturii de credinţă şi de vieţuire creştină, ca şi la cunoaşterea vieţii Mântuitorului şi a istoriei Bisericii creştine.

La bisericile cu abside laterale la naos, pe bolţile (semicupole) absidelor se zugrăvesc câte două mari praznice împărăteşti ale Mântuitorului: Naşterea Domnului (pe semicupola absidei dinspre sud) şi Învierea (pe cupola absidei dinspre nord). Pe restul suprafeţei absidelor şi a pereţilor verticali ai naosului, în aceleaşi registre (pe zona superioară), se zugrăvesc scene ilustrând momente principale din viaţa Mântuitorului, ori din activitatea şi din parabolele şi minunile Sale, astfel ca, în jurul icoanei centrale a Naşterii din semicupola absidei sudice, să fie grupate momente şi evenimente în legatură cu Naşterea, cu Buna Vestire (Luca I, 26-36), vizita Sf. Fecioare la Sf. Elisabeta (Luca I, 39-56), magii de la răsărit, fuga din Egipt, iar pe peretele nordic, se vor grupa momente şi episoade în legatură cu Patimile şi învierea ca de ex.: Intrarea lui Iisus în Ierusalim, Cina cea de Taină, Rugăciunea din Grădina Ghetsimani, Prinderea şi judecata lui Iisus, Patimile, Purtarea Crucii, Răstignirea, Pogorârea de pe cruce.

5. Pictura din încăperea mormintelor

Unele biserici moldoveneşti de la sfârşitul sec. al XV-lea (începând cu biserica mare a mănăstirii Neamţu 1497 şi continuând cu Dobrovăţ), ca şi majoritatea bisericilor din sec. XVI- XVII, au între naos şi pronaos o încăpere deosebită, rezervată pentru mormintele ctitorilor şi familiilor lor, precum şi ale donatorilor sau restauratorilor, numită gropniţă, sau încăperea mormintelor.

Programul iconografic al acestei părţi din bisericile moldoveneşti variază de la biserică la biserică, mai ales pentru că Ermiriiile zugravilor nu cuprind nici o indicaţie despre felul cum trebuie pictate. La Dobrovăţ (zugravită în epoca lui Petru Rareş), bolta şi partea superioară a pereţilor ilustrează Mineiul, în mici tablouri. Deasupra uşii dinspre răsărit este zugrăvită tema Deisis, iar în josul pereţilor sunt chipuri de sfinţi martiri, printre care, ierarhi şi mari pustnici (Pafnutie, Benedict, Macarie, s.a.).

La Humor, pe boltă apar scene din viaţa Sf. Fecioare (ca fuga în Egipt), iar pe pereţi scene din Vechiul Testament şi Deisis, chipuri de sfinţi şi cele două chipuri ale ctitorilor (logofătul Toader Bubuiug cu soţia lui Anastasia), mâna lui Dumnezeu ţinând cinci suflete, înfăţişate sub chipul unor prunci înfăşaţi (în legatură cu judecata din urma).

La Vatra Moldoviței se ilustrează o parte din anotimpurile anului (primavara şi vara), în medalioane ou chipuri de sfinți şi sfinte, Adormirea Sfintei Fecioare, Deisis, Sf. Fecioară ca oramtă, cu Pruncul în brațe şi Iisus Emmanuel.
La Neamțu (pictură de la sfârşitul sec. al XV-lea şi începutul sec. al XVI-lea, deseori refăcută mai târziu) pe boltă şi pereți sunt zugrăvite scene din viața Mintuitorului, minuni, scene din Patimile Domnului şi chipuri de ierarhi (se repetă subiecte din naos), iar în cupolă, Hristos ca mare preot, înconjurat de îngeri, şi Deisis.
La Sucevița, pe boltă apare Sf. Fecioară ca orantă (mijlocitoare), incadrată de simbolurile sfinților Evanghelişti. Pe pereți sunt scene din Sf. Scriptură (îndeosebi istoria lui Moise şi exodul sau ieşirea evreilor din Egipt), chipuri de prooroci, apostoli şi diferiți sfinți (printre care şi Sf. Ioachim şi Ana şi Sf. Arhangheli Mihail şi Gavriil).

6. Pictura din pronaos

Din punct de vedere arhitectonic, pronaosul (nartexul sau nartica) are în general formă dreptunghiulară, fiind de obicei mai lung şi mai incăpător decât naosul. La bisericile mai vechi, îndeosebi în Moldova, pronaosul e desparțit de naos prin zid cu uşă. Zugravii aveau deci de pictat încă o suprafață importantă.

La bisericile de tip mai nou (mai ales în Muntenia), peretele despărțitor dintre naos şi pronaos a fost înlocuit cu stâlpi sau a fost suprimat cu totul, ştergându-se astfel distincția între naos şi pronaos, care era atât de riguroasă şi de importantă în disciplina vechii Biserici creştine.

Dacă sunt două bolți, pe cea dintâi se zugrăveşte Toată suflarea (ps. 148): un cer, în mijlocul căruia tronează Hristos, înconjurat de îngeri; la unele biserici se adaugă chipuri de animale domestice şi sălbatice, munti, ilustrandu-se astfel participarea sau colaborarea lumii, a naturii şi a întregii firi create la proslavirea lui Dumnezeu. In a doua boltă se desenează alt cer, în care se ilustrează Axionul liturgic, al Liturghiei Sf. Vasile (De tine se bucură...).

În mijloc tronează Sf. Fecioară ca orantă, cu mâinile întinse a rugă şi ocrotire, având uneori la pieptul ei un medalion cu Pruncul. E înconjurată de îngeri, care o susțin, şi de rotocoale de prooroci mesianici. În pandantivii fiecărei turle sau la unghiurile bolților se zugrăvesc chipuri de imnografi, melozi, şezând şi scriind (ca şi Evangheliştii de la baza turlei Pantocratorului).

Dacă e o singură boltă, pe ea se zugrăveşte de obicei chipul Sf. Fecioare orantă, cu (sau fără) medalionul Pruncului pe pieptul ei.

Mai jos, pe pereții drepți, împărțiți şi ei în mai multe zone sau registre longitudinale, ca şi în naos, se zugrăvesc în zona superioară sinoadele ecumenice, iar în registrele de mai jos se ilustrează scene principale din viața şi pătimirea sfinților mucenici din calendar, pictate în compartimente (tablouri) mai mari sau mai mici. Ilustrarea Mineielor începe de obicei cu luna Septembrie, pe peretele de răsărit al pronaosului, din stânga uşii de intrare în naos. Fiecare tablou zugrăveşte un moment sau un eveniment caracteristic al sfântului respectiv; o inscripție sumară indica ziua şi luna în care sfântul a mucenicit şi e sărbătorit.

Tabloul votiv al ctitorului bisericii, prosternându-se în fața Mântuitorului sau oferindu-I ca dar biserica zidită de el şi uneori chiar chipuri de donatori, ocupă de

obicei registrul inferior al peretelui de apus al pronaosului, de o parte şi de alta a uşii de intrare.

Bisericile moldoveneşti se pot împărți în două grupe, în ceea ce priveşte felul de a zugrăvi bolta pronaosului. Unele o prezintă acolo pe Sf. Fecioară-rugătoare (mijlocitoare), purtând pe dumnezeiescul Prunc înconjurat de îngeri (la Balineşti, Probota, Popăuți, Humor, Moldovița, Sf. Dumitru din Suceava, Voroneț, Neamțu, Cetățuia ş.a. Uneori o fâşie circulară, cu chipuri de sfinți prooroci, încadrează chipul Sf. Fecioare. Alte biserici reprezintă pe boltă pe Cel Vechi de zile, înconjurat de îngeri şi tronuri, sau "Filoxenia", de asemenea încadrată de îngeri (ca la Sucevița, Hlincea şi Golia), iar uneori pe Iisus-Emanuel.

La bisericile al căror pronaos are două cupole (ca la Sucevița şi Sf. Gheorghe din Suceava), pe una se zugrăveşte Sf. Fecioară, iar pe cealalta Botezul ori Sf. Treime sub forma "Filoxeniei" lui Avraam. Pe pandantivi se zugrăvesc chipuri de ierarhi, melozi şi imnografi.

Pe arcurile transversale ale bolților se zugrăvesc chipuri de sfinți în medalioane, uneori prooroci (ca la Cetățuia) sau stilizări de plante. Pe zona de sus a pereților (inclusiv timpanele) de deasupra uşilor, se zugrăvesc sinoadele ecumenice, Acatistul Sf. Fecioare (la Părhăuți), uneori Deisis. Pe zona de jos a pereților se zugrăvesc de obicei sfinții din Mineie (Sinaxarul), în ordinea anului bisericesc (începând cu luna septembrie) şi în limita spațiului rămas liber - scene din viața şi minunile unor sfinți.

Dicționar

A

acant – plantă ierboasă cu frunze mari şi flori albe sau trandafirii, grupate în formă de spic.
acrotere – soclu la fiecare dintre extremitățile unui fronton destinat a susține statui sau alte ornamente. (< fr. *acrotère*, gr. *akroterion*)
aniconice – religii sau modalități de exprimare în artă fără reprezentarea chipurilor omeneşti
antablament – parte componentă a structurii unui edificiu clasic, plasată între capitelurile coloanelor şi fronton. Este alcătuită din arhitravă, friză şi cornişă.
antependium – piesă de stofă decorată, aplicată pe partea din față a mesei altarului.
arabescul – Ornament specific decorației arabe, care constă din combinații de linii şi de motive geometrice sau din combinări de motive reprezentând plante (stilizate)
arcuri bufante – îngroşate
arhivoltă – Detaliu de arhitectură, de regulă decorat cu muluri, aşezat deasupra unei arcade la o uşă, la o fereastră, la un portal etc.

B

bârna (*arhitrava*) - Element de construcție (caracteristic arhitecturii clasice) care constituie partea inferioară a antablamentului şi care se sprijină pe capitelul coloanei sau pe zid.
bisericuțe rupestre – construite în stânci
bolta în cruce - este formată din două bolți în leagăn care se întretaie în unghiuri drepte.
bolta în leagăn - este un semicilindru din piatră aşezat deasupra navei

C

caboşoane – Ornament mic de piatră încrustat într-o fațadă
capitel – Partea superioară, mai groasă (şi ornată), a unei coloane sau a unui pilastru, care face legătura între fusul coloanei şi arhitravă
cariatide – statui de femei care susțin greutatea antablamentului.
cloisonné – tehnică decorativă pentru metal, în care suprafața de decorat este compartimentată prin fire sau benzi metalice sudate pe suprafața suport, fiecare compartiment urmând a fi umplut cu lamele de pietre prețioase sau semiprețioase, de lemn de esență rară, fildeş, coral, sidef sau emailuri colorate.
concă – Acoperământ în forma unei jumătăți de cupolă.
cornişă - 1. Partea superioară, ieşită în afară şi ornamentată, a zidului unei construcții, având rolul de a sprijini acoperişul şi de a împiedica scurgerea apei de ploaie pe fața clădirilor. **2.** Mulură proeminentă care înconjoară un antablament, o mobilă etc., având rol decorativ
curte cu peristil – Galerie interioară sau exterioară formată dintr-un şir de coloane sau de stâlpi, care mărgineşte o clădire, o grădină, o sală; ansamblul acestor coloane. ♦ A doua curte interioară a clădirilor romane, închisă şi mărginită de porticuri şi rezervată vieții familiale

D

Deisis – sau Trimorfion, Mântuitorul înfățişat ca judecător şi încadrat de o parte de Sfânta sa Maica, iar de alta de Sf. Ioan Botezatorul.

diademă – Podoabă în formă de cunună făcută din metal prețios şi împodobită cu pietre scumpe, purtată pe cap de suverani, de unii reprezentanți ai bisericii şi, în reprezentările plastice, de anumite divinități; podoabă făcută din diverse materiale şi purtată de femei pe frunte, la numite ocazii.
donjon – Turnul principal, cel mai bine fortificat al unui castel medieval.
drapari – falduri
dromos – cameră de acces, de cele mai multe ori pavată, către un tholos.

E

encaustica – tehnică în pictură în care culorile se amestecă cu ceară caldă.
erechteionul –edificiu ridicat în cinstea lui Erechteus – unul din primii regi ai Atenei, inventatorul carului.
euritmie – îmbinare armonioasă de proporții şi de linii
exonartex – pridvor deschis spre latura de vest a bazilicilor creştine

F

ferestre geminate – Care formează o pereche; dispuse în perechi; împerecheate
figuri *au repousse* –statice
fresca - Tehnică de a picta cu culori dizolvate în apă de var pe un zid cu tencuiala încă udă. ♦ Pictură murală decorativă, de dimensiuni mari, realizată prin această tehnică.
friză – Parte componentă a antablamentului, cuprinsă între arhitravă şi cornişă, de obicei împodobită cu picturi, basoreliefuri, caneluri etc.
frize de ovă – Ornament arhitectural de forma unui ou folosit la decorarea în relief a mulurilor, a cornişelor şi a capitelurilor şi în ornamentația mobilierului sculptat, în giuvaiergerie
fronton – motiv triunghiular sau semicircular încoronând, în general, fațada principală a unui edificiu.

G

gliptică - arta de a grava pe o piatră prețioasă sau semiprețioasă.

H

havuz – Bazin de apă descoperit, construit în parcuri, în scuaruri etc., din piatră sau din beton, de obicei cu fântână arteziană în interior; fântână arteziană.
hrismon – monograma lui Hristos: HR

L

litografie – Metodă de reproducere şi de multiplicare pe hârtie a textelor, desenelor, figurilor etc., prin utilizarea de negative imprimate sau desenate pe o piatră specială, calcaroasă.

M

Mandylion - Sfânta față a Domnului sau chipul cel nefăcut de mână al Mântuitorului
megaron – încăpere dreptunghiulară cu vatră centrală şi acoperiş în două pante.
metopă – placă de piatră sau teracotă de formă rectangulară, care formează friza ordinului doric.
minaretele - sunt turnuri înalte şi zvelte, din care se anunță ora rugăciunii la musulmani.

N

nartex – încăpere care precedă naosul; pronaos; pridvorul unei biserici.

neoatic – curent în sculptura antică aparținând secolelor II-I î. Hr.

O

ogiva - este un arc diagonal, frânt de cele mai multe ori, care susține bolta şi este sprijinit pe doi stâlpi. El se întretaie în punctul unde se află cheia bolții, cu un alt arc frânt, tot diagonal, şi formează cu acesta o încrucişare de ogive.
orfevrărie – prelucrarea metalelor prețioase

P

Pala d'Oro – iconostasul realizat din metal aurit care dă impresia unui perete de aur.
pandativ – element de zidărie de formă triunghiulară, uşor rotunjit în partea de sus, care face trecerea între marginea arcuită a cupolei şi stâlpii de susținere.
Pantocratorul - chipul lui Dumnezeu Atotțiitorul
patenă – Vas de formă circulară plată, cu picior-talpă, folosit în cultul catolic pentru a primi pâinea sfințită.
peretele hemiciclului - peretele de răsărit al absidei principale a altarului.
poliptic - Pictură alcătuită din mai multe panouri (articulate) care cuprind fiecare o scenă a compoziției de ansamblu; tablou, altar compus din mai multe panouri.
propileea - (*propylaion*) = avanpoartă
protomă – Bust al unui om sau al unui animal care împodobea, în antichitate, un obiect de metal sau de ceramică.
putli – culegători de struguri

R

racursiu – Procedeu de redare a unui subiect prin pictură, sculptură sau fotografie, micşorând dimensiunile prin efectul perspectivei
retablu – (*în bisericile catolice*) Panou vertical sculptat şi pictat, aşezat în spatele altarului
ronde-bosse – sculptură executată complet în relief, nemaifăcând corp comun cu fondul
rozasa – Fereastră rotundă, de mari dimensiuni, împodobită cu vitralii, la bisericile gotice

S

sculpturii ajurate – Ornamente perforate care permit pătrunderea luminii.
stampe - gravuri în lemn în culori, apărute mai ales în ceainăriile din Londra şi Olanda, tratau subiecte cu totul diferite de cele la care se opreau în mod obişnuit pictorii europeni.
stuc – o pastă moale făcută din var, gips şi pulbere de marmură care, amestecată cu alte substanțe, în aer uscat, devenea foarte dură.

T

tempera- vopsea solubilă în apă, ai cărei pigmenți sunt amestecați cu gălbenuş de ou
tetramorful - simbol al celor patru virtuți ale Logos-ului (Cuvântul)
tholos - mormânt cu cupolă
timpanul – suprafață cilindrică, dar dreaptă, cuprinsă între extremitățile a 2 arce într-o biserică.
transept - încăpere perpendiculară pe o navă a bisericii în stil romanic.
travee – Parte a unei construcții care cuprinde două puncte de reazem şi deschiderea dintre ele. ♦ Parte a unei bolți cuprinsă între doi suporți.

trepan – Instrument de sculptură, folosit pentru a face perforații adânci în piatră şi în marmură.
triptic – Tablou compus din trei părți separate (prinse în balamale în aşa fel încât părțile laterale să se închidă peste cea din mijloc), pe care sunt pictate scene sacre şi chipuri de sfinți, de zei etc. sau sunt scrise, sub formă de pomelnic, nume de ctitori, de domni etc
Tronul Hetimasiei - sau gătirea tronului este o formă de reprezentare simbolică a Sfintei Treimi, prin care se urmăreşte redarea egalității celor trei persoane.

V

voleuri – Aripă laterală, mobilă a unui poliptic
volută – ornament în formă de spirală, folosit mai ales la decorarea capitelului unei coloane.